CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MADRID 242
FEBRERO 1970

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

C U A D E R N O S
H I S P A N O A M E R I C A N O S

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

242

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 242 (FEBRERO DE 1970)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE: *Don Quijote, o la vida como obra de arte.* 247
VICENTE MOLINA-FOIX: *Vicente Aleixandre: 1924-1969* ... 281
EDUARDO TIJERAS: *Insatisfacción y publicidad* ... 300
EL MARQUÉS DE LOZOYA: *El rostro de Cristo en el arte español (siglo XIX).* 312
MALVA FILER: *Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar.* 320
JAVIER DEL AMO: *En la carretera* ... 335
JUAN IGNACIO FERRERAS: *Novela y costumbrismo* ... 345
ELENA DEL AMO: *La mujer de las trenzas blancas (Samuel)* ... 368

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

SALVADOR BUENO: *Aproximaciones a Gabriela Mistral* ... 377

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

L. SAINZ DE MEDRANO ARCE: *Valle-Inclán en «La reina castiza»* ... 395
ARTURO SERRANO-PLAJA: *Dos notas a San Juan de la Cruz* ... 406
RAÚL CHÁVARRI: *Arreola en su varia creación* ... 418
EMILIO MIRÓ: *Los poemas en prosa de Luis Rosales* ... 425
AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES: *Venecia 69: un festival sin premios* ... 433
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN: *Jesús Fernández Santos y la novela española de hoy* ... 437
JUAN PEDRO QUIÑONERO: *Notas breves sobre realismo fantástico* ... 448
FRANCISCO LUCIO: *La soledad, tema central en los últimos relatos de Mercé Rodoreda* ... 455

Sección Bibliográfica:

PAULINO GARAGORRI: *Las Españas (Memorias de Salvador de Madariaga).* 469
JUAN PÉREZ DE TUDELA BUESO: *Artola Gallego: «La España de Fernando VII»* ... 471
JOSÉ LUIS CANO: *Poesía de Leopoldo de Luis* ... 480
ROLANDO CAMOZZI: *Dos libros argentinos* ... 484
VALERIANO BOZAL: *Rubert de Ventós: «Teoría de la sensibilidad»* ... 491
LEOPOLDO DE LUIS: *Vicente Gaos y la poética de Campoamor* ... 499
ALBERTO GIL NOVALES: *Demerson: «La Real Sociedad Económica de Valladolid»* ... 502
ANTONIO LÓPEZ LUNA: *Diego Jesús Jiménez: «Coro de ánimas»* ... 503

Ilustraciones de ELISA RUIZ.

Don Manuel Gómez Moreno conversando con don Ramón Menéndez Pidal
en febrero de 1950

Un gran sabio español, don Manuel Gómez Moreno, cumple cien años de vida. Nació en Granada el 21 de febrero de 1870. Gómez Moreno ha sido un colonizador ejemplar de extensas regiones de la cultura y del arte hispánicos (alfabeto ibérico, cultura visigoda, iglesias mozárabes, arte románico, etc.). Monumentos, artistas, escritores, han sido dados a conocer y son hoy estimados gracias a la obra de don Manuel. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS se congratula de poder hacer constar con tan feliz ocasión su admiración por el egregio maestro y su gratitud junto a todos aquellos que son solidarios de nuestra lengua y del saber que en ella se expresa

ARTE Y PENSAMIENTO

DON QUIJOTE, O LA VIDA COMO OBRA DE ARTE

POR

JUAN BAUTISTA AVALLE - ARCE

I

El hombre fue creado a imagen de Dios, hecho del que nunca ha podido (o querido) olvidarse del todo. Aun en sus momentos de ateísmo más rabioso, el hombre no se ha preocupado tanto con la negación de Dios como con el hecho de emplazarse él en lugar de Dios. Y el acto de suplantar es una forma más o menos solapada, y más o menos consciente, de la imitación. Así, pues, el hombre ha necesitado siempre de modelos para sus acciones, y aun para sus aspiraciones, modelos que, en el peor de los casos y cuando las cosas van mal, le servirán de excusa o de cabeza de turco. La historia nos demuestra como de tristísima evidencia el hecho de que la capa de la emulación ha cubierto al parigual vicios y virtudes, sonadas hazañas e infames traiciones.

En este sentido, el hombre ha usado y abusado de la literatura como modelo de vida. El uso apropiado de la literatura, dentro de mi contexto de hoy, se halla en la zona amplia y general de la literatura devota, con la familiar *Imitación de Cristo* como modelo descollante. El abuso se produce cuando la imitación de la literatura en la vida se ve como un fin en sí mismo, sin la posible redención de un propósito trascendente. Me apresuro a agregar que la zona de deslindes entre uso y abuso es vaga e imprecisa, porque ocurre que la mayoría de los mortales vivimos una existencia centáurica, en la que adobamos hecho y ficción, realidad y ensueño. Todos los lectores del delicioso cuento de James Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty,* saben muy bien que el protagonista vive en un error, pero ¿cuántos de esos lectores acertarán con el punto de origen de dicho error?

Mi tema se refiere al arquetipo de todos los Walter Mittys habidos y por haber en este mundo, a un hombre que erigió a su imaginación en credo, a un hombre que hizo de la ficción la razón de su vida, a un hombre, en fin, con cuya vida se urdió la primera novela moderna y la más grande de todos los tiempos. El tema que me propongo abordar es cómo Don Quijote elevó su vida al nivel del arte, con gesto de olímpico desdén hacia la prosaica realidad. Y al impulsarle hacia dicha supera-

ción, su creador reveló para siempre esa taracea tenue y delicada que forma, de manera casi paradójica, la mezcla inextricable de realidad y ficción que llamamos vida.

El propio comienzo de la novela indica bien a las claras cuál será el nuevo sistema de coordenadas que Cervantes postula entre vida y literatura. Es un comienzo clásico, sin desperdicio:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...

La memoria de todos atesora el resto de la descripción. Son admirables la riqueza y variedad de detalles del retrato, que enumera y acumula rocín, galgo, olla, salpicón, lentejas, pantuflos, y mucho más. El cúmulo de detalles nos lanza irresistiblemente por la pendiente de lo que ahora llamaríamos realismo literario, pero en esa carrera perdemos de vista un hecho importantísimo: la magia verbal y palabrera del autor nos está dando sólo la exterioridad del hidalgo de marras. Los detalles amontonados son cabalmente adjetivos, pues no nos dicen nada acerca de la sustancia del hombre. Son sólo una serie de circunstancias, sin un *yo* que las ordene, para recordar una fórmula ya famosa. El puntillismo descriptivo de que se hace gala en este pasaje nos da la silueta de un hombre acerca de quien, en sustancia, sabemos poco y nada.

En primer lugar, el autor voluntariosamente evita darnos el nombre de ese «lugar de la Mancha». Y cabe recordar que a la geografía siempre se le ha atribuido un fuerte determinismo sobre el ser humano. No es cuestión ahora de meternos en averiguaciones científicas o seudocientíficas, al respecto, baste recordar que Martín Fierro es tan inimaginable fuera de la Pampa como Zalacaín el Aventurero lo es fuera de Euskalerria, y que los personajes de las novelas de William Faulkner se morirían por falta de oxígeno en cualquier atmósfera que no fuese la de su mítico Sur. El tema es muy hondo para meterme en él ahora, pero es evidente que, en la literatura al menos, el lugar de nacimiento ha sido entendido como una forma de determinar la conducta del personaje.

En segundo lugar, Cervantes rehúsa, en diversas oportunidades, darle un nombre concreto a su protagonista. Como dice en el pasaje que sigue al ya citado:

> Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana.

Y al final de la novela no se le llama por ninguna de estas posibilidades, sino por una cuarta: Quijano. Ahora bien, en la tradición judeocristiana siempre se ha creído que el nombre personal posee una cierta cualidad mística que capta algún aspecto de la esencia de esa persona. De allí la importancia que tenía el cambio de nombre en la vida del individuo, y que tiene todavía, en casos particulares, como la vida religiosa. Nadie puede confundir a Saulo de Tarso con San Pablo, o bien a Jacob con Israel, y sin embargo son la mismísima persona, aunque con un nuevo norte en la vida. Ha habido un cambio esencial en la personalidad, y esto ha provocado una nueva orientación vital, y todo ello se expresa por un cambio de nombres. Esto se emula, y en forma muy deliberada, en el *Quijote,* donde conocemos al protagonista por una variedad de nombres, después que él se ha inventado el propio de Don Quijote, y se lo ha conferido en acto de autobautismo. El Caballero de la Triste Figura no es el mismo que el Caballero de los Leones, y el pastor Quijotiz es producto de una reorientación vital del protagonista, que culmina en un último acto de autobautismo cara ya a la muerte: Alonso Quijano el Bueno. Pero tampoco es ésta la ocasión de meterse más a fondo en el problema de la polionomasia, acerca del cual ya dijo bastante Leo Spitzer, y también yo, en otra oportunidad.

El aspecto que quiero subrayar en este momento con respecto a los nombres es doble: en primer lugar, se creía tradicionalmente que el nombre de una persona o cosa tenía una cierta cualidad definitoria. En forma característica, la Escolástica generalizó el principio y le dio rango de axioma: *Nomina sunt consequentia rerum.* En segundo lugar, nuestro protagonista es un hidalgo sin nombre. Este último aspecto es realmente extraordinario, puesto que un noble sin nombre es algo inconcebible, y esto por la sencilla razón de que es una cabal contradicción de términos, dado que la primera cualidad de la nobleza es el linaje, vale decir, la historia del nombre familiar. Y ahora se puede resumir lo expuesto hasta aquí en las siguientes palabras: el protagonista del *Quijote* se nos presenta *sin* el milenario determinismo de sangre, familia y tradiciones.

Esto es de capital importancia, porque las novelas escritas con anterioridad a Cervantes echaban sus cimientos precisamente sobre este tipo de determinismo, muy en particular la novela caballeresca y la novela picaresca. Los protagonistas de estos tipos de novela eran como eran porque no podían ser de otra manera. El lugar de nacimiento, el nombre, la familia, la sangre, las tradiciones, los conformaban *a nativitate.* Tomemos, por vía de ejemplo, la primera novela caballeresca española, el *Amadís de Gaula:* en ella el protagonista es hijo de la her-

mosísima princesa Elisena y del muy valiente rey Perión de Gaula, y nieto del rey de Bretaña. Con estos antecedentes, al lector no le puede caber la más mínima duda de que Amadís estaba predestinado a ser el héroe perfecto. O bien, como contrapartida, tomemos al protagonista de la primera novela picaresca española, el *Lazarillo de Tormes* (haré la salvedad de que A. A. Parker, en su excelente libro sobre el género no le considera novela picaresca): Lázaro nace cerca de Salamanca, hijo de un molinero ladrón y de una mujer que se amanceba con un negro esclavo a la muerte de su marido. Es fácil ver que el niño estaba predeterminado para ser un pícaro redomado. Y para estrechar un poco más este primer asedio al problema: tan inconcebible resulta un *Amadís de Tormes* como un *Lazarillo de Gaula,* a tal punto la magia del determinismo geográfico gravita sobre nuestra imaginación de lectores.

Hora es de notar que son precisamente esos factores que determinaron el sino de Amadís o de Lázaro los que brillan por su ausencia en nuestro caso. En comparación con estos dos protagonistas, el nuestro aparece como un nuevo Adán, exento de toda ligazón, con algo anterior a él, sin pasado que le pudiese reclamar como suyo, sin nombre siquiera que pudiese en alguna forma fijar cierto aspecto de su personalidad. Las implicaciones literarias de esta nueva actitud son prodigiosas. En el primer caso, en la literatura de ficción hasta entonces escrita, el personaje estaba inmovilizado en una situación de vida: el caballero como caballero, el pastor como pastor y el pícaro como pícaro. Así, por ejemplo, la novela picaresca se termina cuando el pícaro se arrepiente, y se torna, en consecuencia, en otro distinto al que era. Estos personajes, en cuanto materia de la narración, estaban efectivamente fosilizados en una situación de vida.

En el otro caso, en la novela de Cervantes, la vida es opción, de manera radical, una opción continua y a veces torturante entre diversas posibilidades. Por todo ello es que a la silueta del protagonista se le han recortado con cuidado todos aquellos factores que hubiesen podido coartar su libre elección. Las ubérrimas posibilidades de la vida son suyas, para poder escoger libremente entre ellas, al socaire de la geografía, la onomástica, la familia o cualquier otra traba restrictiva.

Porque, si bien se considera, el protagonista tiene, desde el mismo comienzo de la novela, múltiples posibilidades a escoger. Obsérvese que apenas el protagonista empieza a desvariar con la lectura de sus libros de caballerías, se entusiasma de tal manera con «aquella inacabable aventura», que

> muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.

Es evidente que el protagonista tiene ya, desde que pisa la escena, una triple opción: seguir la vida vegetativa de un hidalguete de aldea, con sus pantuflos y palominos, o hacerse escritor, o hacerse caballero andante. El voluntarioso abandono de la vida vegetativa implica una indeclinable renuncia a ese pasado suyo que no conoceremos jamás. Esto, a su vez, implica un corte total con las formas tradicionales de la novela. El hacerse caballero andante, posibilidad la más inverosímil de todas, es la cabal expresión de su absoluta libertad de escoger. ¿Y el hacerse escritor?

Observemos que esta última opción queda posibilitada sólo *después* de que el protagonista ha enloquecido: es su desvarío el que lo inclina a hacerse novelista y a ensartar imaginadas aventuras. Pero ésta es, precisamente, la tarea a que está abocado Cervantes, en perfecta sincronía con las posibilidades vitales abiertas a su protagonista. Cervantes está imaginando ensartar aventuras al unísono con los desvaríos literarios de su ya enloquecido protagonista. Es lícito suponer entonces que tan loco está el autor como el personaje. Y esto no va de chirigota. Al contrario, muy en serio. Debemos entender que esta deliciosa ironía es la más entrañable forma de crear esa casi divina proporción de semejanza entre creador y criatura:

> Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno,

dirá Cervantes al dejar la pluma. Y esa proporción de semejanza es la que libera, enaltece y dignifica a la criatura, con máxima carga de efectividad actuante. Y la adquisición de dignidad presupone, consecuentemente, la adquisición de voluntad, de querer ser él y no otro, o sea la opción vital segura y firme.

Y así el protagonista escoge, firme y seguramente, y lo que decide ser es Don Quijote de la Mancha, un caballero andante. (Observemos, de pasada, que Don Quijote *se llama* a sí mismo «de la Mancha»; a Amadís y a Lázaro *les llaman* de Gaula, de Tormes. Autodeterminación, por un lado; determinismo, por el otro). La mente de nuestro héroe está repleta de modelos que él decide imitar, con el fin de aproximar su vida lo más posible a la cima de perfección dentro del destino optado. En suma, desde el momento de su autobautismo Don Quijote ha decidido, en forma implícita, al menos, hacer de su vida una obra de arte. El mundo en que él aspira a vivir es un mundo de arte (en su caso, de libros), y, por lo tanto, toda la prosa vil del vivir diario debe transmutarse en su equivalente poético, si aspira a tener un puesto en el nuevo orbe recién creado. Y así, comienza con su propio caballo, que no podrá permanecer más en bendito pero antipoético anonimato, y en

consecuencia será arrastrado (pataleando, sin duda) a la plena luz del arte con el ponderoso nombre de «Rocinante».

Por lo menos desde la época en que Platón escribió su *Protágoras,* el hombre ha tratado de empinarse, suponiendo que a través de la imitación del arte le aseguraba a su vida una nueva dimensión, que se ha llamado, en los avatares de la Historia, sabiduría, virtud, fama, y muchas cosas más. Para la época del Renacimiento, este principio de la imitación de los modelos había adquirido, a su vez, una nueva dimensión, puesto que para entonces ya se daba por supuesto que el arte mismo debía imitar al arte. Para aclarar, y ser breve, citaré a Giorgio Vasari, quien en el proemio a sus *Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* (1551), había dado por sentado que «l'arte nostra è tutta imitazione della natura principalmente e poi, per chi da sé non può salir tanto alto, delle cose che da quelli che miglior' maestri di sé giudica sono condotte».

Pero la vieja idea de que la vida debe imitar al arte, y así convertirse, en alguna medida o forma, en una obra de arte en sí, esa idea mantenía todo su vigor. Nada más natural en una época que Jakob Burckhardt caracterizó, en su libro clásico sobre *La civilización del Renacimiento en Italia,* como la época en que se originó y tuvo máximo desarrollo el concepto del Estado como una obra de arte. Y uno no debe olvidar, como le ocurrió a Burckhardt, el papel preponderante que desempeñó el Rey Católico en la forja de este concepto. Y la plenitud del concepto, en el nivel nacional y en el nivel personal, la vino a encarnar su nieto, Carlos V, el primero y único emperador del Viejo y del Nuevo Mundo, quien en todo momento creyó firmemente en la viabilidad del concepto de la vida como obra de arte, y lo practicó con asiduidad. Son muchas las oportunidades en que su cronista Alonso de Santa Cruz alude a la conciencia artística que guiaba sus acciones, y esta cita tendrá que valer por todas:

> El fin de mi ida a Italia es para trabajar y procurar con el Papa que se celebre un general Concilio en Italia o en Alemania para desarraigar las herejías y reformar la Iglesia. Y juro, por Dios que me crió y por Cristo su Hijo que nos redimió, que ninguna cosa de este mundo tanto me atormenta como es la secta y herejía de Lutero, acerca de la cual tengo de trabajar para que los historiadores que escribieren cómo en mis tiempos se levantó puedan también escribir que con mi favor e industria se acabó.
>
> (II, 457.)

Y además, al tratar de conciliar en su vida y en su política la contradicción entre las aspiraciones medievales y las posibilidades moder-

nas, Carlos V encarnaba la verdadera esencia del ideal renacentista de armonía universal. Lo cual es otra forma de decir que Carlos V aspiró a la más noble forma de la vida como obra de arte.

II

Menciono estos hechos sólo de pasada, con el fin inmediato de proveer un telón de fondo a los ideales y a las acciones de nuestro hidalgo manchego. La práctica de Don Quijote del principio de la imitación de los modelos, y sus esfuerzos para convertir su vida en una obra de arte, están de consuno con la actitud vital de Carlos V, o con los aforismos estéticos de Giorgio Vasari. Pero es poco menos que una perogrullada decir que los problemas que confrontan a Don Quijote al tratar de ejercitar su ideal son propios e intransferibles, y nada tienen que ver con la política imperial o con la estética renacentista. En su caso se trata, más bien, de que son demasiadas y muy heterogéneas las cosas que le salen al paso como para triunfar en su empresa. Así, por ejemplo, los gigantes tienen una tendencia empecatada a convertirse en molinos de viento, o bien los airosos castillos a desplomarse al nivel de malolientes posadas.

Pero, por fin, llega un momento en que parece que todas las circunstancias se conjugan para favorecer el logro de su sueño. Me refiero al episodio de la penitencia en Sierra Morena, episodio central, en todos los respectos, según se verá, de la primera parte. En medio de la soledad de la montaña, alejado de los mundos de los demás, en íntima comunión con la naturaleza, nuestro protagonista se halla en el centro de un escenario pintiparado para levantar en vilo su vida al nivel del arte.

En parte inducido por la soledad de Sierra Morena, y en parte por razones más sutiles a las que aludiré más adelante, nuestro caballero decide imitar a Amadís de Gaula, su héroe caballeresco favorito. En cierto momento de su vida Amadís se había sentido desdeñado y hasta traicionado por su amada Oriana, y con la congoja del perfecto amador se había retirado a las fragosidades de la Peña Pobre a hacer penitencia. Esto es, precisamente, lo que emprenderá Don Quijote, mas no sólo como una emulación de conducta, sino también, y ésta es la clave, como una imitación *artística*. Como dice a su escudero:

> No sólo me trae por estas partes el deseo de hallar al loco [Cardenio, de quien trataré más adelante], cuanto el que tengo de hacer en ellas una hazaña, con que he de ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la Tierra; y será tal que he de echar con ella el sello a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un caballero andante.
>
> (I, cap. XXV.)

A este fin de impeler su vida «a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un caballero andante», o sea a convertirla en una obra de arte, Don Quijote explica con celo y detalle a su escudero la doctrina renacentista de la imitación de los modelos. Nos hallamos ante una versión muy personal de la *mimesis* aristotélica, pues en su discurso nuestro caballero mezcla de continuo la estética y la vida. Esto se hace harto evidente desde el introito de su razonamiento, que podría estar tomado de Giorgio Vasari, o de cualquier otro tratadista de arte del siglo XVI:

> Cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe.

Y la cadena de sus raciocinios la remata Don Quijote con el siguiente corolario silogístico:

> Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare [a Amadís] estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.

No hay que ser muy lince para ver que Don Quijote confunde, adrede, sin duda, la imitación artística, plenamente justificada en la pintura, como él mismo nos recuerda, con la emulación de conducta. Un caballero andante normal (si los hubo) trataría de emular la conducta de Amadís, su fortaleza, sinceridad, devoción, y demás virtudes ejemplares, pero no trataría de imitar las circunstancias en que se ejecutaron los diversos actos de su vida, y en los que se desplegó tal conducta. Cuando lo que se imita no es más ya el sentido de una vida, sino también, y muy en particular, sus accidentes, nos hallamos con que el imitador quiere vivir la vida como una obra de arte.

Lo que llevó a Don Quijote a tomar esta extraordinaria decisión en plena Sierra Morena fue, según lo explica él mismo, un limpio acto de voluntad. Sus acciones, en esta coyuntura, no tienen motivación alguna, y así lo reconoce él, de manera paladina, al admitir que no tenía razón de queja alguna contra Dulcinea del Toboso, como Amadís la tuvo contra Oriana. Al enterarse de la insólita decisión de hacer penitencia que ha tomado su amo, Sancho el cuerdo exclamará:

> Paréceme a mí ... que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?

A lo que replicará vivazmente su amo:

> Ahí está el punto, ... y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?
>
> (I, cap. XXV.)

Por difícil que sea, invito al lector, a guisa de ejercicio intelectual, a olvidar, por un momento, la levedad de tono de estos discursos, y a considerar, en abstracto, las implicaciones morales del acto de Don Quijote. A todas luces, le falta en absoluto la motivación. En este lance es un puro acto de voluntad el que sustenta en vilo a toda su vida. Nada en la realidad justifica su acción, o el sesgo que le ha imprimido a su vida. En la normalidad de los casos, nuestra voluntad, guiada por nuestra conciencia, apetecerá ciertos objetivos más que otros (la fama sobre el dinero, la honradez más que el éxito, o bien quizá al revés), y entonces las reservas combinadas de nuestra vida respaldarán a nuestra voluntad a machamartillo. Pero al llegar a esta coyuntura en la carrera de nuestro caballero andante, esta relación normal ha sido puesta exactamente del revés: en vez de sustentar los objetivos de la voluntad con todas las fuerzas del vivir, la vida de Don Quijote, desasida de la realidad, se halla con el único apoyo de la voluntad. Es algo así como el acróbata de circo, que por unos instantes sustentará todo el peso de su cuerpo en precario equilibrio sobre su dedo índice.

A riesgo de subrayar lo archipotente, recordaré que en el esquema normal de las cosas el cuerpo humano es el que empuja y sustenta al dedo índice, y no al revés. De darse alguna vez esta última posibilidad, me imagino que los resultados bien podrían ser calamitosos. Todo esto es un rodeo para decir que nuestra vida íntegra está arraigada, en forma inconmovible, en el funcionamiento normal de las eternas relaciones entre sujeto y objeto. Pero con Don Quijote en Sierra Morena parece, más bien, como si su voluntad se hubiese convertido en su propio sujeto y objeto, de la misma suerte que el índice del acróbata de circo es a la vez su dedo y su sustento corporal. Nos hallamos ante un caso en que la voluntad se ha trascendido a sí misma al anular la relación normal entre sujeto y objeto.

En este momento ha ocurrido un gravísimo quebranto en el orden de la vida, porque la consecuencia insoslayable de todo lo antecedente es que ha cesado de existir la relación normal entre causa y efecto. Y el eterno juego reflexivo, de lanzadera, entre causa y efecto es lo que alumbra a nuestra conciencia, y le imparte el conocimiento de que

una causa determinada provocará un efecto específico. Esto, a su vez, es lo que da sentido, unidad y dirección a nuestras vidas.

Este quebranto de máxima gravedad en el esquema eterno de las cosas es lo que los moralistas modernos llaman *el acto gratuito.* Y con Don Quijote haciendo penitencia en Sierra Moreno nos hallamos confrontados con el primer acto gratuito de la literatura. Por primera vez, en las letras occidentales, al menos, un artista se ha lanzado a explorar los problemas y posibilidades que surgen cuando la voluntad de un hombre se convierte en su propia conciencia.

Quizá una breve excursión por la historia literaria más moderna ayudará a esclarecer algunas de las implicaciones de la acción de Don Quijote. Porque no se puede negar que la penitencia de Sierra Morena, vista desde este punto de mira, abrió la caja de Pandora que encerraba los más graves problemas morales de conducta. Debemos recordar, como punto de partida, que nuestra edad moderna ha asignado a los problemas de moral el puesto de privilegio que en épocas anteriores habían ocupado los problemas metafísicos. Y este reajuste de nuestra axiología ha provocado, en consecuencia, el replanteo en forma radical del problema del individualismo. Y el individualismo, llevado a su expresión última, exige el acto gratuito. En mi sentir, el precursor de más talla en la tarea de la compostura intelectual del individualismo fue Dostoievski, quien introdujo la idea de un hombre-Dios para reemplazar la tradicional de un Dios-hombre. Claro está que no es coincidencia alguna que desde su primera gran novela Dostoievski se aboque a explorar las honduras del acto gratuito, o sea las posibilidades y consecuencias del actuar humano en libertad absoluta. Cuando Raskolnikov asesina a la vieja prestamista en *Crimen y castigo* nos hallamos ante un acto gratuito, o al menos ésta es la forma en que Raskolnikov quiere que se interprete su acción. Y cinco años más tarde, Dostoievski volvió a la carga, y dio más prolongado asedio al problema en *Los endemoniados,* en las interminables pero profundas discusiones de Kirilov acerca de Dios, del suicidio y de una posible autoapoteosis a través de la entrega voluntaria y gratuita a la muerte.

André Gide fue un gran admirador del novelista ruso, y como testimonio nos dejó un buen libro sobre Dostoievski, aunque la obra es mejor aún como fuente de estudio acerca del propio Gide. Pero nos dejó, además, otro tipo de tributo acerca de la influencia que Dostoievski ejerció sobre él, y al «compromiso» moral de ambos con los problemas del acto gratuito. En *Les Caves du Vatican,* el protagonista, Lafcadio Wluki, es la versión que Gide da del «hombre libre», tipo humano que cuenta entre sus antepasados literarios con el Julien Sorel de Stendhal, y con el recién mencionado Kirilov de Dostoievski, y que

apunta al Meursault de Camus, de quien hablaré de inmediato. Lafcadio empuja de un tren en plena marcha a un hombre a quien no ha visto en su vida, y comete un asesinato que no le reportará beneficio alguno. Se trata de un crimen insensato, desde luego, como el de Raskolnikov, y que Lafcadio, al igual que el personaje de *Crimen y castigo,* tratará de racionalizar, en su coleto, como un acto gratuito.

En años todavía más recientes, Albert Camus, que tuvo tempranos resabios de Gide, demostró en repetidas ocasiones su propio fervor por Dostoievski, con alguno de cuyos personajes compartió una predilección por el absurdo, que el novelista francés elevó a culto y clave existencial. No es extraño, pues, que Meursault, protagonista de su novela *L'étranger,* cometa un asesinato irresponsable, acto en el que los modernos parecen haber cifrado la gratuidad, a exclusión de cualquier otro. De todas maneras, Camus tuvo la precaución de justificar ideológicamente a Meursault y su acto gratuito en *Le mythe de Sisyphe,* colección de ensayos publicada el mismo año que la novela. Y por el momento no hay necesidad de prolongar más esta breve excursión, que ha cumplido con el recorrido mínimo necesario para mis fines actuales.

Me proponía mostrar las diferencias que van del primer acto gratuito, con conciencia de tal, que registra la literatura de Occidente, a sus versiones de hogaño. La característica más evidente en las versiones modernas es que ha desaparecido por completo el sentido ético de la vida, escamoteo ideológico que nuestras generaciones pagan a diario. En un sentido radical, en estas versiones la vida se ha convertido en poco más que en una dimensión de la voluntad del hombre. Así se explica que Raskolnikov y sus congéneres hayan erigido su amoralismo criminal en una nueva suerte de *standard* social.

¡A qué distancia estamos de las acciones de Don Quijote, que no presentaron crimen alguno! En el caso de nuestro hidalgo no hay crimen, pero sí hay error, y esto porque, arrebatado por su deseo imaginativo de vivir la vida como una obra de arte, ha permitido que su voluntad se convierta en autosuficiente. Al ocurrir esto, su conciencia ha quedado arrinconada en el trasfondo de su espíritu, y la voluntad, ya en libertad absoluta, se ha entregado con fruición a los dictados de la imaginativa. Bien es cierto que esto es ocurrencia casi diaria en la vida de Don Quijote, pero con una diferencia esencial: en todas las otras ocasiones el correctivo apropiado no ha faltado nunca, ya sea en la forma de molinos de viento, venteros, encantadores o duques.

Frente a todo esto, y por contrapartida, el episodio de Sierra Morena se singulariza porque, en primer lugar, las circunstancias no podrían haber sido más propicias para vivir la vida como obra de arte, y en segundo lugar, porque, al parecer, no hay correctivo apropiado a lo

que es un evidente error de caballero. Esta última característica sí sería totalmente insólita en las obras de Cervantes, el novelista *ejemplar*. El hecho es que el castigo del protagonista está allí, sólo que bien envuelto en una ironía, característica la más propia, quizá, del estilo cervantino. La reprimenda que el autor dirige a su protagonista emboza su mueca irónica en los siguientes términos, que se hallan al final del capítulo XXV, cuando Sancho ha pedido a su amo que haga un par de locuras sobre las que él pueda informar a Dulcinea sin cargo de conciencia:

> Y desnudándose [Don Quijote] a toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más, dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.

La imagen mental que evocan estas frases provocará la risa del más curtido, y en esa hilaridad cifra Cervantes su reprobación. La repulsa viene provocada porque Don Quijote ha creído que con su vida podía imitar al arte, sin pararse a medir las consecuencias, y que emprender tal imitación justificaba el liberar a su voluntad de su conciencia. Por todo ello, el episodio se redondea con la desrealización irónica de los logros de la voluntad: el héroe, en paños menores, expuesto al escarnio del lector.

Pero las acciones de Don Quijote tuvieron ciertas consecuencias de un tipo totalmente inesperado, tanto para él como para el lector. En este sentido, en el hecho de que en toda la obra no hay episodio, ni incidente siquiera, que no tenga alguna forma de continuación, el mundo novelístico del *Quijote* es como el antecedente literario de la ley de Lavoisier acerca de la conservación de la materia: nada se pierde, todo se transforma. La repulsa que ha recibido el protagonista no ha sido digna de él, y, en última instancia, y bien pensado, tampoco ha sido digna de Cervantes. El ridículo puede ser correctivo, pero malamente puede ser ejemplar, y la ejemplaridad es una de las directrices del arte cervantino, aunque el bizantinismo crítico todavía se enzarce en polémicas al respecto. Por lo tanto, el episodio del acto gratuito tendrá un suplemento ejemplar.

Sancho abandona la Sierra Morena para ir al pueblo de Dulcinea, y llevarle el mensaje escrito del amor de su amo, y el testimonio visual de sus locuras. En el camino se encuentra con el Cura y el Barbero, les cuenta los disparates de su amo, y éstos deciden entonces sacar a Don Quijote de la Sierra Morena (por engaño, claro está), y llevarle a curar

a su pueblo. A este propósito pronto obtendrán la ayuda de Dorotea, quien se disfrazará de la desvalida princesa Micomicona. Todos juntos, regresan a las fragosidades donde había quedado el penitente Don Quijote, y al encontrarle Sancho se ve obligado a inventar unas paparruchas descomunales acerca de Dulcinea del Toboso, para cohonestar un mentido viaje que sólo había realizado en la imaginación. En el curso de esta conversación entre amo y escudero, Don Quijote dirá:

> Has de saber que en este nuestro estilo de caballerías es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se estiendan más sus pensamientos que a servilla por sólo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus muchos y buenos deseos sino que ella se contente de acetarlos por sus caballeros.

A lo que replicará Sancho:

> Con esa manera de amor ... he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí sólo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena. Aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese.
>
> (I, cap. XXXI.)

La verdad, como suele, ha hablado otra vez por boca de los simples: *ex ore stultorum veritas.* Porque lo que Sancho acaba de expresar, con entrañable candidez, es el único verdadero y deseable acto gratuito. En la historia de la espiritualidad española, esa clase de amor divino que Sancho ha tratado de describir se conoce con el nombre de «doctrina mística del amor puro». El más apasionado expositor de dicha doctrina fue el Beato Juan de Avila, cuyos escritos sirvieron de modelos en muchas ocasiones a Santa Teresa. Pero la expresión literaria más directa y perfecta de esa doctrina se encuentra en el famoso soneto anónimo «A Cristo crucificado», contemporáneo aproximado de nuestra novela. Lo copiaré para que no queden dudas acerca de las analogías, y hasta de algún eco verbal que se puede hallar en las palabras puestas en boca de Sancho:

No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, Señor; muéveme el verte
clavado en esa cruz, y escarnecido;
muéveme el ver tu cuerpo tan herido;
muévenme tus afrentas, y tu muerte.
Muévesme al tu amor en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara;
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar, porque te quiera;
que aunque cuanto espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

En estos versos se expresa la única forma propia y verdadera del acto gratuito, no tal como lo había llevado a cabo Don Quijote. El soneto describe la verdadera liberación de la relación eterna entre causa y efecto, y Sancho se hace eco de esa doctrina. Al contrario de Don Quijote, Raskolnikov y parentela, casos en los que la voluntad del hombre se convierte en su propia conciencia, en las palabras de Sancho, y en el soneto, nos hallamos con la cabal explicación de cómo la conciencia del hombre llega a convertirse en la voluntad de sí misma. Y si ésta es la repulsa final del acto gratuito de Don Quijote (como lo es, sin duda), también debe servir para la más profunda edificación del lector. A pesar de lo que pensaba William Blake, no toda la literatura tiene que ser demoníaca.

III

Esta parte del análisis del concepto de la vida como obra de arte nos ha llevado más bien lejos de la materia inicial. Volvamos al principio del episodio de Sierra Morena, donde dicho concepto se halla mejor expuesto, y démosle nuevo rodeo para examinarlo desde otro punto de vista. Las verdaderas duraderas sólo se rinden como Jericó, ante diversos asedios. Por eso es que a Wilhelm Dilthey, el embajador de las *Geisteswissenschaften,* le gustaba decir que *das Leben ist eben mehrseitig* (la vida es, precisamente, multilateral). Tres siglos antes que Dilthey, Cervantes había cimentado todo su universo poético sobre el mismísimo concepto. En consecuencia, multiplicidad de perspectivas es lo que exige cualquier aproximación a Cervantes, y esta lección debe ser conminatoria para el crítico.

Queda dicho, y el hecho estará en la memoria de todos, que Don Quijote no es el único loco que anda suelto por la Sierra Morena. También vaga por allí Cardenio. Amo y escudero le ven por primera vez a la distancia, corriendo y saltando, semidesnudo, de roca en roca. Más tarde, un pastor cabrerizo les contará algo de la historia de Cardenio, y al explicar su andrajosa apariencia recuerda que

> ... así le convenía para cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta.
>
> (I, cap. XXIII.)

Poco después, el propio Cardenio empezará a contar su historia, pero sólo previa condición de que no se le interrumpirá por ningún motivo. Lo malo es que, en el calor de su relato, menciona de pasada el nombre de Amadís, y con esto se dispara la imaginativa de Don Quijote, quien no puede con su genio y le interrumpe. Y para abreviar lo bien conocido, todo termina en una desaforada zurribanda, en que Cardenio les mide las espaldas a gusto a amo, escudero y cabrerizo.

He dejado en este breve resumen, y con toda intención, los dos elementos que definirán la inaudita decisión de Don Quijote de hacer penitencia en la Sierra Morena a imitación de Amadís. La idea de penitencia, desde un principio, va asociada con el nombre de Cardenio, y es éste mismo quien introduce el nombre de Amadís. Los dos términos se asocian en el subconsciente de Don Quijote (o en su inconsciente, para decirlo con Jung), y así toma cuerpo la idea de imitar la penitencia de Amadís. Lo que la conciencia del caballero andante apreciaba y valorizaba como un acto gratuito, queda vulgarizado por el psicoanálisis moderno y reducido a la categoría de una simple asociación de ideas libre y subconsciente.

Una relación mucho más obvia entre Don Quijote y Cardenio es la que nos propone el autor al llamar a este último, cuando pisa la escena, *el Roto de la Mala Figura,* así como a Don Quijote le llamaba *el Caballero de la Triste Figura.* Es a todas luces evidente que Cervantes quiere que sus lectores acepten a Cardenio como una especie de *alter ego* del hidalgo manchego. Esto está bien claro; lo que es un poco más sutil es el hecho de que por tal procedimiento el autor hace que el episodio de Sierra Morena empiece con un amplio movimiento pendular entre la locura (Don Quijote, Cardenio) y la cordura (Sancho, el cabrero). En consecuencia, tenemos de un lado el polo anormal de los dos locos, que por definición se puede considerar como irracional y absurdo, y por el otro lado el polo normal de Sancho y el cabrero, razonable y sensato.

Pero esta impresión inicial no tarda en desaparecer. Queda mencionada la paliza que Cardenio propinó a los otros tres personajes. Pues bien, mientras él se aleja, pavoneándose y victorioso, sus víctimas quedan despatarradas, doloridas y quejosas, hasta que de pronto

> levantóse Sancho, y, con la rabia que tenía de verse aporreado tan sin merecerlo, acudió a tomar la venganza del cabrero.
>
> (I, cap. XXIV.)

Y el desenlace inevitable es que se arma otro zipizape de lamentables proporciones. El lector, alarmado, bien se puede preguntar: ¿qué ha pasado con la lógica en esta ocasión? Es evidente que el mundo apa-

rentemente normal de Sancho y el cabrero también está gobernado por lo irracional y lo absurdo.

Esta nota sienta la tónica de todo el episodio de la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena, que tendrá lugar de inmediato. Después, por medio de las artimañas del Cura, el Barbero y Dorotea, Don Quijote sale, ufano y engañado, de las serranías, y con esto se cierra el episodio. Pero antes de abandonar la Sierra Morena se encuentra la comitiva con Andresillo, aquel niño que allá por el capítulo IV Don Quijote había encontrado atado a un árbol y recibiendo una zurra de su amo, hasta que el recién armado caballero andante le socorrió y rescató. Pero todo el mundo recordará que no bien el caballero se marchó, Juan Haldudo el Rico volvió a atar a Andresillo al árbol, y le atizó más palos que nunca. Ahora, en las faldas de Sierra Morena, Don Quijote quiere que Andrés cuente a los demás viandantes del gran entuerto que él desfizo en aquella ocasión. Así lo hace Andrés, pero al recordar la segunda tanda de azotes, no deja de añadir:

> De todo lo cual tiene vuestra merced la culpa.
>
> (I, cap. XXXI.)

Cabe preguntarse otra vez: ¿es légico que Andresillo acuse a su libertador por la paliza recibida? ¿No parece, más bien, que el mundo de Andresillo está gobernado asimismo por lo irracional y el absurdo? Pero lo más significativo de todo esto es que la penitencia de Don Quijote queda nítidamente enmarcada entre los puñetazos irracionales que Sancho propinó al cabrero (cap. XXIV) y la ilógica acusación de Andrés a Don Quijote (cap. XXXI). Resulta evidente, ahora, que el acto gratuito de nuestro caballero, que es absurdo por ser inmotivado, se corresponde estrechamente con las reacciones absurdas de Sancho y de Andrés. Como corolario de todo esto podemos decir que si el mundo de Don Quijote está gobernado por la lógica del absurdo, los mundos de Sancho y de Andrés están gobernados por el absurdo de la lógica.

Al llegar a esta vuelta del camino, conviene tender la vista hacia atrás y ver qué ha pasado con el concepto de la vida como obra de arte. Mucho me temo que el episodio de Sierra Morena no nos da una respuesta cabal y cumplida a nuestra pregunta, aunque sí constituye la mejor ilustración del concepto. Así y todo, creo que no erraré mucho si propongo al lector, a título provisional, la siguiente conclusión: Cervantes no encontraba nada de malo con el concepto de la vida como obra de arte *en sí,* pero no es menos evidente que tenía muy serias reservas mentales acerca del concepto *de por sí.*

IV

Si queremos proseguir esta cacería hasta el momento de cobrar la pieza (en nuestro caso, la idea, praxis e implicaciones de la vida como obra de arte), debemos seguirle la pista en la segunda parte de la novela. Allí, en el episodio central de la Cueva de Montesinos, creo que la acorralaremos.

La imaginativa del lector debe quedar alertada por la muy significativa correspondencia que existe entre el episodio de la Cueva de Montesinos y el episodio de la Sierra Morena. Téngase muy en cuenta que éstas son las dos únicas ocasiones en toda la obra en que Don Quijote se queda totalmente a solas. (No cuenta, desde luego, la primera salida, porque antedata a la creación de Sancho). Y en ambas ocasiones de soledad cerrada, el caballero andante sueña con el mundo perfecto del arte, en la Sierra Morena con sus ojos bien abiertos y en imitación activa del mismo, en la Cueva de Montesinos con los ojos cerrados y en imitación pasiva. Y el ensueño despierto ocurre en lo alto de la Sierra Morena, expuesto al aire, a la luz y al viento, mientras que el sueño dormido transcurre en lo más hondo, oscuro y recogido de una sima llamada la Cueva de Montesinos. La correspondencia de los episodios ha alcanzado el punto de la simetría. No hay duda: la altura de Sierra Morena se corresponde con simetría de arte y de pensamiento con lo profundo de la Cueva de Montesinos. (Dentro de la segunda parte, el punto simétrico de la Cueva de Montesinos, en los sentidos indicados, es la aventura de Clavileño. Pero ése es otro cuento.)

Para su aventura subterránea Don Quijote necesita un guía, lo que asocia su experiencia, si pensamos en influencias y en paralelos literarios, al descenso al Averno de Eneas con la Sibila, o al viaje infernal de Dante con Virgilio. Pero en forma mucho más característica y concreta, esa misma circunstancia singulariza a este episodio de los demás, ya que la existencia de un guía coarta el azar, y el azar constituye la razón de ser de todo caballero andante. Por todos estos motivos, el guía de Don Quijote merece toda nuestra atención.

Se trataba de un «famoso estudiante, muy aficionado a leer libros de caballerías» (II, cap. XXII). *Hélas, de la littérature!,* exclamará alguno, y hasta pensará que nos hallamos ante un burdo artificio cervantino para aparear al guía y a Don Quijote, así como en la primera parte había equiparado a Don Quijote y a Cardenio. Que algo de esto hay es innegable, pero creo que conviene sutilizar un poco, y ahondar más en la lectura. Bien pronto se hace evidente que el estudiante-guía está tan ahíto de literatura como el caballero andante, pero la indigestión libresca ha producido resultados diferentes. Esto se pone bien en claro en la con-

versación que entablan los dos camino de la cueva. En el curso de esta charla (cap. XXII) se entreteje un buen número de disparates, pero hay un radical contraste entre el disparate erudito del estudiante y el disparate fantástico en que incurriría poco más tarde Don Quijote al narrar su experiencia subterránea. Conviene ahora citar al estudiante, para enterarnos de las disparatadas metas que ha puesto a su vida:

> Otro libro tengo [escrito] que le llamo *Suplemento a Polidoro Virgilio...* que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para el morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinticinco autores.
>
> (II, cap. XXII.)

Estos disparates constituyen la verdad certificada, y certificada nada menos que por veinticinco autoridades distintas, pero yo creo que se puede decir, sin exageración ni malicia, que el mundo ha reaccionado con bastante indiferencia ante tales problemas. Pero muy distinto es el caso que nos presentará el disparate imaginativo de Don Quijote, cuando más tarde, al salir de la cueva, cuenta a la compañía lo que allí había visto. Al narrar lo visto en su visión o sueño, Don Quijote ensarta un verdadero disparatario, que se nos presenta como una supuesta mentira, evaluación que subraya Sancho con su actitud escéptica.

Ahora bien, los hallazgos librescos del estudiante son una supuesta verdad, lo que se hace claro, a su vez, no sólo por el cúmulo de autoridades que cita, sino también por la respetuosa acogida que tienen sus afirmaciones entre los viandantes. Sin embargo, este disparate erudito se recibe hoy con desinterés. Frente a esto tenemos las supuestas mentiras de Don Quijote, que cree haber hablado con héroes del Romancero y haber visto a Dulcinea encantada. Lo que dice Don Quijote constituye un disparate imaginativo, fantástico y hasta mendaz; sin embargo, nos debe plantear unas inquietantes preguntas. Lo que el hombre imagina, sueña o piensa, ¿es verdad? Y al no poder ser verdad empírica, entonces *¿qué tipo* de verdad será?

La extraña atracción que la cueva ejerce sobre Don Quijote se explica por el nombre de Montesinos, nimbado como estaba por el prestigio tradicional del Romancero. A su alrededor, como una aureola, brillaban los nombres de Durandarte, Belerma y Roncesvalles. Todos estos nombres se conjugaban en la ofrenda póstuma de Durandarte, quien hizo que su primo Montesinos llevase su corazón a Belerma, como última prueba de amor eterno.

Esta era la triste y ejemplar historia que cantaban los romances épicos. Y conviene subrayar ahora, antes de seguir adelante, que esa versión altamente idealizada y hasta romántica de estas vidas épicas, constituía la única forma posible de que Don Quijote conociese la leyenda de Montesinos, Durandarte y Belerma. Sólo los romances épicos cantaban esta historia; en el siglo XVII no existía otra fuente o versión de ella, un hecho que bien vale la pena recordar, dada la deformación que la leyenda sufrirá en el magín de Don Quijote. Y precisamente, las razones para esa deformación, y el sentido de la misma, constituyen el meollo del problema a resolver.

Ya insinué, con anterioridad, que el episodio de la Cueva de Montesinos se puede clasificar, de una manera superficial, como una parodia del descenso de Eneas a los infiernos. También se puede decir que es una parodia del paraíso subterráneo que juega tan destacado papel en las leyendas artúricas de la búsqueda del Santo Grial. Pero la cuestión de los posibles modelos literarios ni me atañe ni me inquieta en esta ocasión, porque Cervantes, como siempre, renueva de una manera radical el tema, al dar un cariz problemático a las experiencias tradicionales. Así, por ejemplo, el episodio se desdobla en dos planos: uno se mantiene anclado firmemente en el lugar común, al igual que lo están Sancho y el estudiante. El otro plano nos llevará, de la mano de Don Quijote y su fantasía, mucho más allá de las verdades empíricas. Porque la aventura en sí tiene lugar al otro lado del tiempo, y del espacio, y de la materialidad de las cosas.

Todo esto es de una novedad absoluta. En la época de Cervantes se conocía y se practicaba un tipo de novela fantástica que, en su expresión más sencilla, estaba representado por los cuentos de Luciano y sus imitadores y por las utopías. Pero esta novela era fantástica precisamente porque se colocaba con cuidado de espaldas a la realidad. Para la mente del Renacimiento, al contrario de lo que pasa hoy día, lo fantástico implicaba un divorcio previo de la realidad. Pero aquí, en este episodio, realidad y fantasía se dan apoyo mutuo, se complementan y redondean. Así ocurre, por ejemplo, en la discusión acerca del puñal que, según la leyenda, Montesinos utilizó para sacarle el corazón a su primo. Don Quijote dice:

> Respondióme [Montesinos] que en todo decían verdad [los romances], sino en la daga, porque no fue daga, ni pequeña, sino un puñal buido, más agudo que una lezna.

Sancho, normalmente, tiene dificultad para concebir lo fantástico, aunque para la época de la aventura de Clavileño ya se habrá avezado a su trato, y así contesta, con los pies bien plantados en la firme rea-

lidad cotidiana: «Debía de ser el tal puñal de Ramón de Hoces, el Sevillano», haciendo referencia a un espadero famoso de la época. Pero Don Quijote argüirá:

> No sé, pero no sería dese puñalero, porque Ramón de Hoces fue ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años.

Es este un caso en que la realidad de un espadero sevillano actualiza, y problematiza, la fantasía del puñal épico.

El hecho de que vamos a ingresar en un mundo totalmente nuevo se subraya con celo por el autor, al introducir un concepto de tiempo casi desconocido por la literatura tradicional, aunque no por el folklore. Todo el mundo recuerda que hay una discrepancia entre el tiempo que piensa Don Quijote haber pasado en la cueva (tres días, según sus cálculos), y lo que afirma Sancho, que sólo ha podido contar una hora. La autoridad de Bergson aclara el problema y resuelve la discrepancia, porque el hecho es que nos hallamos ante un ejemplo clásico de *temps* y *durée*. Don Quijote y Sancho Panza se han topado en la encrucijada del tiempo cronológico y del tiempo psicológico.

Para volver a la terminología de Bergson: Sancho está hablando de *tiempo*, que es una convención arbitraria, que, en sentido radical, cae por fuera de nuestra experiencia, mientras que Don Quijote está hablando de *duración*, que es lo que nuestro subconsciente almacena para medir y categorizar nuestras experiencias. Y con el choque polémico de ambos conceptos, sustentados respectivamente y con tesón por amo y escudero, Cervantes ha abierto de par en par la puerta que conduce a la plena vida del subconsciente. La novedad de tal tipo de buceo en la literatura occidental es absoluta.

Hora es de recordar que durante toda la aventura Don Quijote está solo. Y creo necesario insistir en lo extraordinario de tal circunstancia. Si el *Quijote* es la más grande novela-diálogo que se ha escrito, como creo yo, es, precisamente, por concebir al diálogo como *situación* humana, y no como *forma* artística. Pero claro está que la soledad del protagonista da al traste con todo esto. Por eso, Don Quijote no queda nunca solo en escena, salvo las dos excepciones ya dichas: la primera salida, de soledad forzada por la inexistencia de Sancho Panza, y la penitencia en Sierra Morena, que obedece a los muy concretos principios artístico-ideológicos ya expuestos. Tenemos aquí, pues, otro rasgo a añadir a la creciente singularidad de este episodio.

Allá en lo más profundo de la Cueva de Montesinos, Don Quijote se queda a solas con su mundo, ese mundo que él ha creado tan voluntariosamente, *ex nihilo*, como debe ser, y cuya integridad él defien-

de con el celo del taumaturgo. Allí tiene, por fin, la oportunidad y el vagar suficientes como para mirar detenidamente a su mundo por dentro. Tal ocupación le ha sido negada hasta el momento, ante el asedio continuo que sufre su mundo a manos de huéspedes indeseables y de realidades indeseadas. Pero en esta ocasión, la cueva (símbolo freudiano, dirán algunos ahora) sirve de aislante y de refugio, y entonces Don Quijote puede descuidarse, descansar y escudriñarse.

Es muy indicativo que en su protegida soledad, Don Quijote se dedique a soñar. Hasta cierto punto, esto no es nada nuevo, pues Don Quijote ha soñado despierto siempre, como en la penitencia de Sierra Morena, cuando despierto se sueña un nuevo Amadís. Pero entonces se trataba de sueño de soñar, para usar la terminología tan grata a Unamuno, mientras que aquí, en el fondo de la cueva, se trata de sueño de dormir, mas un sueño de dormir con ensueños. Ahora nuestro héroe se sueña a sí mismo despierto: no sueña despierto, sino que sueña con la vigilia.

Esta circunstancia me permite hacer algunas observaciones previas. La creencia común y tradicional era que el sueño implicaba una abdicación temporaria de la voluntad, al punto que en algunas religiones primitivas (el Inca Garcilaso lo atestigua para sus hermanos de raza) se suponía que durante el sueño el alma se separaba del cuerpo, el tipo de abdicación más completa que cabe imaginar. Lo capital de todo esto es que en el sueño la actividad consciente de la voluntad se suponía paralizada. En consecuencia, lo que veremos en el sueño de Don Quijote será su mundo por dentro, en un momento en que los resortes de la voluntad están en descanso. Y algo sobre lo que no cabe discusión es que lo único que soporta y apoya la estructura de ese mundo es la tensión de su voluntad hercúlea.

Por lo tanto, lo que nos brinda esta aventura es una verdadera visión del subconsciente (o del inconsciente, si se prefiere la terminología de Jung), tal cual éste se expresa en sueños. Desfilarán ante nosotros en la lectura, una serie de imágenes inconexas, al parecer sin mayor orden ni sentido. Las imágenes, además, recorrerán la gama que va desde las cumbres épicas (o sea la materia original de los romances de Montesinos y Durandarte) hasta lo más ordinario y fisiológico de la naturaleza humana (como las alusiones al *mal mensil* que aqueja a Belerma).

No quiero hacer demasiado hincapié en una interpretación freudiana de la literatura, porque estimo que su valor es limitado para penetrar en las obras de un pasado más o menos remoto. Pero no quiero dejar de autorizarme con el lenguaje a la moda, y por lo tanto diré que el sueño de Don Quijote está constituido por una libre y subcons-

ciente asociación de ideas, que se ven sublimadas en el momento de aflorar a la superficie.

Soy el primero en reconocer que esto nos dice poco y nada, pero trataré de reintegrarlo al marco de todo el episodio de la Cueva de Montesinos, para buscarle allí su sentido. Al comienzo del episodio nos hallamos confrontados por dos hechos de realidad empírica: uno, la existencia del guía, que es además estudiante, y que, por lo tanto, según la costumbre de la época, estaría vestido con su ropaje académico y universitario. Dos, la existencia real en la Mancha de un lugar llamado la Cueva de Montesinos. En el sueño de Don Quijote se lleva a cabo un proceso de libre asociación y de sublimación de estos dos hechos empíricos, y el resultado es que Montesinos aparece con todo el solemne atuendo de un doctor. Así lo describe Don Quijote:

> Hacia mí se venía un venerable anciano, vestido con un capuz de bayeta morada, que por el suelo le arrastraba; *ceñíale los hombros y los pechos una beca de colegial de raso verde;* cubríale la cabeza una gorra milanesa negra, y la barba, canísima, le pasaba de la cintura.
>
> (II, cap XXIII.)

Debo aclarar, subrayar y reiterar que en la tradición épica de Montesinos no había absolutamente nada que justificase su aparición vestido de tal guisa, *more academico.* En los romances él era un valeroso caballero de la corte de Carlomagno, y más afortunado que su primo Durandarte, sobrevivió al desastre de Roncesvalles. Lo que ha habido es un proceso de contaminación, o de libre asociación, entre los términos *estudiante*-guía y Cueva de *Montesinos.* Las características de uno se han trasvasado al otro, y si el resultado es un Montesinos antitradicional, hay que reconocer que es un Montesinos de perfecto acuerdo con el mecanismo de los sueños.

Una vez que Montesinos pisa la escena, entonces ocurre una nueva y más simple asociación de ideas. En todos los romances Montesinos está íntimamente relacionado con su primo Durandarte, al punto que se les consideraba inseparables. Por lo tanto, el sueño enfoca ahora a Durandarte. Pero éste, a su vez, estaba tradicionalmente asociado con su amor eterno por Belerma. Aparece Belerma, en consecuencia. Y al llegar a este punto en el sueño, con Belerma en la escena, y con la evidencia física, por lo tanto, del puro e inquebrantable amor que se guardaba con Durandarte, en este momento se le añade el último eslabón a la cadena. La idea de un amor puro, eterno, inquebrantable penetra hasta el hondón del subconsciente de Don Quijote, ya que tales sentimientos están siempre asociados por él con su amor por Dul-

cinea. Y así aparece en escena Dulcinea. Y con esto el sueño y la aventura llegan a su fin, pero no sin haber descrito antes un circuito completo y perfecto, de la mente de Don Quijote al pasado legendario de los romances carolingios, y de ese pasado de vuelta a las más íntimas entretelas del pensamiento de Don Quijote, donde su amor ha creado un altar para Dulcinea.

A todo lo largo de esta serie de asociaciones ha ocurrido una interpenetración de lo más original y fértil entre realidad y sueño, entre memoria y subconsciente. Por ejemplo: otra de las sesudas tareas a que se dedicaba el estudiante-guía era a averiguar quién había sido la torre de la Giralda, o bien los prehistóricos toros de Guisando, preciosa e inestimable información que enriquecería, en la ocasión, su mamotreto sobre las *Metamorfóseos o Ovidio español.* Si transportamos al mundo de los sueños ese tipo de información seudoempírica que desasosiega al estudiante, veremos cómo esa misma información es la que preludia, explica y justifica la historia que Montesinos cuenta a Don Quijote acerca de Guadiana, escudero de Durandarte, y de Ruidera, dueña de Belerma. Al pasar revista Montesinos a los personajes que están encantados en la cueva, dice así:

> Solamente faltan Ruidera y sus hijas y sobrinas, las cuales llorando, por compasión que debió tener Merlín dellas, las convirtió en otras tantas lagunas, que ahora, en el mundo de los vivos y en la provincia de la Mancha, las llaman las lagunas de Ruidera; las siete son de los reyes de España, y las dos sobrinas de los caballeros de una orden santísima, que llaman de San Juan. Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimesmo vuestra desgracia, fue convertido en un río llamado de su mesmo nombre; el cual, cuando llegó a la superficie de la tierra y vio el sol del otro cielo, fue tanto el pesar que sintió de ver que os dejaba, que se sumergió en las entrañas de la tierra; pero como no es posible dejar de acudir a su natural corriente, de cuando en cuando sale y se muestra donde el sol y las gentes le vean.
>
> (II, cap. XXIII.)

Un río de la realidad geográfica de España, como el Guadiana, y unas lagunas asimismo reales, como las de Ruidera, se ven explicados en términos cabalmente ovidianos, como si se tratasen de personajes metamorfoseados de la leyenda carolingia. Y el sueño de Don Quijote explica hasta las características más propias y notables del río Guadiana. Estimulada por la memoria y desembarazada de los acosos de la vigilia, la imaginación de Don Quijote acaba de añadir todo un nuevo capítulo a las *Metamorfóseos o Ovidio español* que tenía en fárfara el estudiante-guía, y así lo reconoce éste más tarde (II, capítulo XXIV). En este caso, como en tantos otros, la memoria ha acicateado

al subconsciente, y el sueño explica y redondea la realidad empírica. Hoy en día, saturados de psicoanálisis como estamos, todo esto nos puede parecer casi pueril, pero en su época esto representaba extraordinaria audacia, ya que lo que estaba haciendo Cervantes era añadir toda una nueva dimensión a la literatura (y en consecuencia, a la realidad), al internarse en zonas no abordadas por el arte.

En el sueño de Don Quijote, Dulcinea aparece encantada, en figura de una tosca y fea aldeana, y no como la hermosísima princesa del Toboso, a que nos tiene acostumbrados la estimativa del caballero manchego. Será conveniente considerar este simple hecho desde varios puntos de mira, para poder apreciar en conjunto todo su litoral, lo que nos permitirá, además, comprobar el aserto orteguiano de que «la verdad es un punto de vista».

En primer lugar, en la atmósfera de tupido encantamiento que se respira en la Cueva de Montesinos puede parecer propio y hasta natural que Dulcinea aparezca encantada. Pero este artificio impide que nadie, ni el propio Don Quijote, se pueda acercar a la realidad esencial de Dulcinea, ya que el encantamiento funciona siempre de manera que cambia las apariencias de un objeto o persona de suerte tal que resulta imposible reconocer su verdadera esencia. Así, por ejemplo, un gigante encantado es un molino de viento, o el belicoso Caballero de los Espejos se convierte, después de su encantamiento, en el sabihondo bachiller Sansón Carrasco. O sea que Dulcinea encantada es Dulcinea desrealizada, más lejana e intocable que nunca.

En segundo lugar, el hecho de que Dulcinea aparezca encantada es un nuevo ejemplo de la memoria espoleando al subconsciente. Porque la última vez que Don Quijote había visto a Dulcinea, en el capítulo décimo de la segunda parte, ella estaba encantada (si de eso se trataba), por obra y gracia del socarrón de Sancho. Pero en el mundo del *Quijote* no se permite jugar con las apariencias ni con las esencias de las cosas, y así Sancho, hacia el final de la novela, tendrá que pagar su engaño con tres mil azotes «en ambas sus valientes posaderas» (II, cap. XXXV). Lo cual es otra manera de comprobar que en el mundo del *Quijote* «nada se pierde, todo se transforma».

Y por último, el hecho de que en su sueño, vale decir, en su subconsciente, Don Quijote acepte sin vacilar el encantamiento de Dulcinea, esto nos da la cabal medida de la decadencia, quebrantamiento y abdicación de su voluntad. La evidencia casi visual de tal medida la dan unas arrogantes palabras que pronunció nuestro héroe, allá en el

capítulo IV de la primera parte, al retar a los mercaderes toledanos, y que conviene recordar ahora:

> Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.

La dimensión imperativa de la voluntad de Don Quijote llena ese «el mundo todo», que no se le cae de la boca. Bien es cierto que esto ocurrió allá en aquella época cuando Don Quijote todavía tallaba el mundo a imagen suya, labrándolo con el cincel de su voluntad.

Mucho más tarde, cuando en el capítulo décimo de la segunda parte la sin par Dulcinea se le aparece como una zafia labriega oliente a ajos, esto es lo que dirá nuestro caballero:

> Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna.

En verdad, el mundo se ha rebelado contra su artífice, y rehúsa aceptar un orden impuesto por la voluntad. Y más grave aún, el proceso de desintegración de esa misma voluntad ha comenzado ya, como indica la resignada pasividad de las palabras citadas. Esto sólo puede traer consigo el derrumbe de ese mundo que ella había creado, porque, para decirlo con términos de Schopenhauer, el mundo de Don Quijote es la representación de su voluntad.

Pero Don Quijote, caballero ejemplar hasta el final, no se rendirá sin lucha. En su conciencia, cuando su voluntad está tensa y lista para defender la integridad de sus creaciones, en tales oportunidades él rechaza con firmeza la acción de los encantadores, o de cualquier otro tipo de intrusos en su mundo. Por eso es que prorrumpe, momentos antes de hundirse en las profundidades de la Cueva de Montesinos, y exclama:

> ¡Oh, señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, *por tu inaudita belleza* te ruego las escuches.
>
> (II, cap. XXII.)

La evidencia visual de aquella tosca y maloliente Dulcinea encantada, que él había visto con sus propios ojos sólo unos capítulos antes, todo eso ha sido voluntariamente borrado de su pensamiento.

Sin embargo, y a pesar de tan valiente y noble profesión de fe, cuando él ve a Dulcinea en su sueño se trata de la misma labriega fea y hedionda a ajos, sin rastro de la ponderada e «inaudita belleza». La situación no puede ser más grave, porque esta visión de Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de Don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adopta en la vigilia. Los resortes de la voluntad ya no aciertan a integrar la evidencia visual con la representación ideal. Este sentimiento de impotencia llevará, indefectiblemente, a esa trágica desilusión que matará al caballero, pero sólo después de haber hecho renuncia formal a su voluntad con estas emocionantes palabras:

> Ya yo no soy Don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno.*

Al deponer su nombre, Don Quijote ha renunciado a su voluntad. Esta trágica y feroz desilusión final se anunciaba ya en la Cueva de Montesinos, cuando al encontrarse con Dulcinea encantada, ésta le pidió en préstamo seis reales. El tema del desengaño, audible casi en toda la segunda parte, sube aquí su diapasón. Para nuestro caballero esta demanda tiene que haber sido peor que un mazazo, porque indica con claridad meridiana que la sin par Dulcinea es venal. El ideal del hombre tiene un precio. Y horripila pensar en su baratura. Pero aún queda más cicuta que tragar: Don Quijote no dispone de los seis reales para prestarle, sólo tiene cuatro. Ocioso será tratar de hacer resaltar la gravedad de todo esto: la primera y única vez que el ideal hace una demanda explícita a nuestro caballero andante, éste no se halla en condiciones de cumplirla. Ni siquiera en esta escala, la más modesta de todas. Con su voluntad paralizada por el sueño, nuestro héroe se ha hundido al nivel del hombre, al verse confrontado por el ideal, riguroso e implacable, como todos y como siempre. Esta parte del sueño ya no es ni siquiera antiheroica: es sencilla y horriblemente humana.

V

Conviene ahora enfocar a los otros personajes que pueblan el sueño del caballero, la tríada poética de Montesinos, Durandarte y Belerma. En la visión de Don Quijote, ellos están dedicados de lleno a vivir su propia tradición épico-lírica, a comportarse de acuerdo con la poesía de su leyenda. El reloj de sus vidas se ha parado, y allí está Belerma en pose de doncella dolorida por toda la eternidad, cuyo amante Du-

randarte se ha mantenido por quinientos años en su actitud de muerte, causada por un supremo sacrificio de amor, mientras que la fidelidad y amistad de Montesinos se mantiene imperturbable a través de los siglos. En teoría, ellos cumplen el ideal que Don Quijote se había creado para sí mismo, de hacer de la vida una obra de arte. Cada uno de los protagonistas del sueño se ve a sí mismo como una criatura de arte, cada uno se ve y se interpreta como un personaje de leyenda.

Por su parte, Don Quijote está más que predispuesto a la aceptación de todo esto, ya que se trata, al fin y al cabo, de su propia razón de ser. Don Quijote se ha lanzado a vivir la dimensión épica de la vida, y por una vez, al menos, se encuentra sumergido en un mundo que al parecer posee todas esas características, de acuerdo con lo que los romances venían cantando por generaciones. En consecuencia, y para realzar todo esto, el escenario se dispone en la manera más deliberadamente artística. Como dice Don Quijote:

> Me desperté y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza ni imaginar la más discreta imaginación humana... Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados; del cual abriéndose dos grandes puertas, vi que por ellas salía y hacia mí se venía un venerable anciano.

La escena se halla dispuesta así, con boato, arte y cuidado, para representar en ella la dimensión heroica de la vida, a su nivel propio y verdadero. Parece como si Cervantes hubiese transportado al arte, en esta ocasión, la vieja receta de la homeopatía clásica: *similia similibus.* El escenario se halla, de momento, libre de la sordidez de la vida y lejos del contacto con los materialismos de este mundo. Situación óptima para hacer de la vida una obra de arte. Pero hasta ahora se trata de escenario y decoración; cuando el hombre, Don Quijote de la Mancha, pisa la escena, él llega con la voluntad vencida y en bancarrota. Hay dos circunstancias que coadyuvan a esta trágica condición: en primer lugar, esa tupida red de irrealidades que sus engañadores tejen y ciñen a su alrededor, irrealidades contra las que resulta imposible luchar, como su propio encantamiento en la primera parte, o el de Dulcinea en la segunda. Es posible, lícito, y hasta honroso enristrar la lanza contra el Caballero de los Espejos, pero es absurdo e imposible hacer lo propio contra el bachiller Sansón Carrasco. En segundo lugar, hay que recordar que nuestro héroe está soñando, desposeído, por lo tanto, de la piedra angular de su voluntad.

Estas dos causas se combinan para quitarle toda la fuerza necesaria para sostener en alto el ideal. Despierto, Don Quijote no admiti-

ría nunca esa falta de vigor moral, pero su subconsciente sí reconoce esta debilidad trágica, como se hace evidente por la respuesta que da Durandarte a Montesinos. Montesinos acaba de decir a su amigo y primo que allí en la cueva se halla el famoso Don Quijote de la Mancha, que los desencantará a ambos. A esto replica Durandarte:

> Y cuando así no sea ... cuando así no sea, ¡oh primo!, digo, paciencia y barajar.
>
> (II, cap. XXIII.)

Durandarte, el caballero legendario, duda seriamente de la eficacia de la acción de Don Quijote, el caballero de carne y hueso. Esto no sólo es humillante, es mucho peor que eso, ya que todo ello sólo tiene lugar en el subconsciente de Don Quijote. Por lo tanto, éstas no son las dudas de Durandarte, sino las dudas de nuestro héroe acerca de la eficacia de su propia acción. Y la duda *sí* es la más insidiosa parálisis de la voluntad.

Estas son las trágicas y muy particulares circunstancias en que se halla Don Quijote al quedarse a solas con sus ideales de vida allá en el fondo de la cueva. Y son estas mismas circunstancias la que se aúnan para desnudar a su ideal de todo sentido, porque ¿qué sentido puede tener un ideal de vida cuando la voluntad está quebrantada?

Como en un juego de espejos, la vaciedad del ideal se refleja a su vez sobre la vida, y ahora es ésta la que queda desnuda de todo sentido. Y cuando la vida misma está vacía el hombre sólo puede adoptar actitudes huecas, en las que el hombre se convierte en la parodia de sí mismo. En esta aventura Cervantes ha anticipado la ideología y la técnica del *esperpento* de Valle-Inclán. Pero la rabiosa conciencia de Valle-Inclán le llevó a crear indignos peleles, como el protagonista de *Los cuernos de Don Friolera,* mientras que la imaginación de Cervantes siempre fue más compasiva.

Así y todo, los personajes que pueblan la Cueva de Montesinos están totalmente desustanciados, y sólo aciertan a parodiarse a sí mismos. Todo esto, ya lo sabemos, es falla de la mente que los sueña, falla que se agrava hasta desvirtuar por entero la auspiciosa disposición inicial de la escena. Piénsese, por ejemplo, en la presentación de Durandarte, el paladín de las gestas carolingias, «tendido de largo a largo», según observa Don Quijote, sobre su sepulcro, y repitiendo como un muñeco mecánico los versos que la tradición poética había puesto en sus labios, y que en cierta oportunidad expresaron la tragedia de su vida:

¡Oh mi primo Montesinos!
lo postrero que os rogaba,
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba
sacándomele del pecho
ya con puñal, ya con daga.

Pero no basta con que Durandarte recite estos versos tumbado a la bartola, sino que terminará su discurso con la muy chabacana expresión: «Paciencia, y barajar.» La parodia de los heroicos versos de la tradición no podría ser más devastadora, ya que todo se efectúa por boca del propio ex paladín.

O bien, considere el lector a Montesinos, quien describe la ofrenda póstuma de su primo a Belerma, en que la tradición cifró el sentido de toda una vida heroica, como si fuese una operación de curar cerdos:

> Yo os saqué el corazón lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían, de haberos andado en las entrañas; y por más señas, primo de mi alma, en el primer lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma.
>
> (II, cap. XXIII.)

Considere también el lector a la propia Belerma, cuya decantada belleza se desdibuja en caricatura («era cejijunta y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos»), y que desfila con sus doncellas por las galerías del palacio cuatro veces, puntualmente, por semana, como si ella y su comitiva fuesen autómatas sincronizados. Y muy en particular, observe el lector la presentación de Dulcinea, el ideal más excelso de un hombre. La disección caricaturesca de Dulcinea en esta ocasión sólo sirve para acentuar el hecho de que está tan vacía por dentro que nada más le queda la codicia: todo lo que esta dama ideal pide a su paladín es dinero.

Estas son sólo algunas de las ridículas características de los personajes del sueño de Don Quijote. Pero, en realidad de verdad, la cuestión es mucho más seria que ridícula, ya que todas esas características puestas en haz apuntan a la aterradora ausencia de plenitud en el ideal. Y la conciencia del hombre está dispuesta de tal manera que no

puede aceptar ser guiada por fracciones de ideal. De hecho no existe, ni puede existir, un ideal relativo.

Todos estos diversos aspectos tienen valor sintomático, ya que todos apuntan al hecho de que es Don Quijote mismo quien ahora carece de toda sustancia interior. Es el caballero andante quien está totalmente vacío por dentro. Esta es, fuera de duda, la implicación más seria de todo el episodio. Si analizamos el sueño en términos de la mente que lo soñó, llegamos a la triste pero irrefutable conclusión de que esa armadura que con tanto orgullo reviste Don Quijote escuda al espectro de sí mismo. Esos cuatro reales, que son todo lo que tiene para dar a Dulcinea, medida escasa de la primera y única demanda del ideal, esa pobreza material es el reflejo directo de su pobreza espiritual. La bancarrota es completa

La anemia espiritual preludiada en el sueño de la Cueva de Montesinos apunta mucho más allá del marco estricto de este episodio. De ahora en adelante Don Quijote vivirá asediado por la incertidumbre, que es la expresión de una voluntad paralítica, y llegará hasta la tristísima humillación de avenirse a consultar al mono adivino de Maese Pedro para que le saque de su mar de dudas. Y mucho más tarde, ya en el palacio de los Duques y después de la aventura de Clavileño, Don Quijote entrará en un innoble trato con Sancho. Sancho ha estado contando las trufas más paladinas acerca de lo que él dice haber visto en su supuesto viaje celestial a lomos de Clavileño, y el caballero se le aproxima para susurrarle al oído:

> Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.
>
> (II, cap. XLI.)

A mi juicio, éste es el momento de más honda tristeza de toda la obra, ya que refleja la completa desintegración moral de un hombre que en una época supo muy bien que con la verdad no se trafica.

Pero hora es de volver a nuestro episodio, y al valor sintomático que tiene la visión del caballero. No hay que olvidar que en todo momento estamos hablando de Don Quijote en sueños. Vale decir, que hablamos de Don Quijote visto por dentro. Don Quijote visto por Don Quijote, y por nadie más. Por un momento se nos ha permitido la extraordinaria experiencia de ver la intimidad esencial del hidalgo manchego, en forma imposible de apreciar para sus compañeros o contrincantes. Tenemos ante nuestros ojos, y al descubierto, las verdaderas raíces vitales de ese hombre que se hace llamar Don Quijote de la Mancha.

De pronto, una maravilla artística ha tenido lugar ante nosotros: el desdoblamiento literario de un hombre en materia y espíritu, a la hilada de esa divisoria indefinible entre Don Quijote el soñador y Don Quijote el soñado. Como un bisturí, la pluma del artista ha penetrado la concha del hombre exterior, para proporcionarnos uno de esos rarísimos atisbos del hombre interior. Nos hallamos ante ese núcleo humano al que sólo San Agustín y Petrarca habían sabido llegar antes de Cervantes. Pero ni el santo ni el poeta transfirieron sus experiencias a una criatura de arte como lo hizo el novelista.

Ahora bien, ese desdoblamiento de la naturaleza humana no es armónico, ya que el Don Quijote soñado está en oposición directa al Don Quijote soñador. En sus momentos de vigilia, Don Quijote coloca el mundo de Montesinos y Durandarte en el pináculo de una perfección inexistente. Pero en su sueño ese mismo mundo aparece carcomido y apolillado, sumido al nivel de nuestra propia imperfección e impotencia.

Para enfilar el problema desde otro punto de vista: podemos decir que el Don Quijote soñado demuestra cabalmente la invalidez y la futilidad de las acciones del Don Quijote soñador. Porque el sueño imparte un bien claro mensaje: el mundo ideal de la caballería, en el que nuestro hidalgo cree a pies juntillas, y al que ha dedicado su vida, carece de todo sentido. El sueño demuestra que el ideal es un esperpento.

Todo esto implica una grandiosa paradoja, porque la conclusión insoslayable de todo lo antecedente es que el Don Quijote soñado es más real y más realista que el Don Quijote soñador. Pero si las cosas son así, ¿qué es la realidad? ¿Qué es la vida? Shakespeare, en *The tempest,* había dicho:

> We are of such stuff / as dreams are made of and our little life / is surrounded by a sleep.

Bien puede ser así, y hasta Unamuno llegó a aceptar tal definición; pero el credo activista y heroico de Don Quijote, aun de haberla conocido, la hubiese rechazado de plano.

Porque el sueño se acaba, y los dobles antagónicos, el soñador y el soñado, se reintegran y resumen en uno otra vez. El Don Quijote soñado reingresa al fuero interno del Don Quijote que le soñó. Y nuevamente nuestro héroe confronta al mundo con su entereza.

En esto, precisamente, radica la esencia heroica del quijotismo, y su significado profundamente humano. Porque creo que tiene que ser evidente para todos el hecho de que este hombre ha reconocido, desde mucho antes de la aventura de la Cueva de Montesinos, que su ideal de

vida era trágico y totalmente inadecuado para vivir en este mundo. Sólo semejante conocimiento previo por parte de Don Quijote puede explicar las extrañísimas características de su sueño. Somos nosotros, los lectores, los que caemos bruscamente en la cuenta de lo que Don Quijote guardaba con celo para su coleto. Pero es evidente que tenía que existir conocimiento previo por parte del soñador. La verdadera y secreta medida del conocimiento que Don Quijote tenía de su total inadecuación en este mundo nos la proporcionan los detalles ridículos, vulgares y groseros con que su subconsciente ha llenado la heroica leyenda de Montesinos y Durandarte.

Lo que es verdaderamente heroico acerca de todo esto, y trágicamente humano, a la vez, es que Don Quijote impide con toda la fuerza de su voluntad que este tipo de datos se cuele hasta llegar a flor de la conciencia. Si esto llegase a ocurrir su ideal de vida se derrumbaría en el acto, y las ruinas sólo formarían un montón de bufonadas.

Este es el mensaje más íntimo y último del episodio, y su lección aprovechable. Lo que Don Quijote ha soñado en el fondo de la cueva es, ni más ni menos, que el sentido de la vida. Como él dice a Sancho y al estudiante, cuando le han izado a la superficie y despertado:

> Dios os lo perdone, amigos, que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto: ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo.
>
> (II, cap. XXII.)

Verdadera lección de heroísmo profundamente humano: saber que la vida es sombra y sueños, pero vivirla como si no lo fuese.

VI

Con el análisis del episodio de la Cueva de Montesinos doy término a mis consideraciones acerca del concepto de la vida como obra de arte en el *Quijote*. Todo lo esencial para mis propósitos de hoy queda ya expuesto, falta sólo enhebrar brevemente las conclusiones. Y éstas se pueden empezar a organizar de la siguiente manera: las posibilidades de intentar vivir la vida como una obra de arte se presentan en el cuerpo de la novela como numerosas, y, en potencia, como innumerables, así tenemos a Don Quijote, Montesinos, Durandarte, etc., cada uno bregando a su manera por levantar en vilo su vida al nivel del arte. Ahora bien, las posibilidades efectivas de alcanzar éxito en tal

empresa son las que pronto se revelan como un espejismo. Así, pues, criaturas de arte como Montesinos y compañía aparecen carcomidos y degradados al tratar de revivir aún sus propias vidas poéticas. Si esto ocurre con criaturas que habían nacido del arte y para el arte, un mero mortal, como Don Quijote, sólo puede esperar la derrota y el ridículo como resultados de sus tentativas.

Pero, además, hay peligros ínsitos al tratar de vivir el arte, como el análisis del episodio de Sierra Morena debe haber puesto en claro. Uno de los riesgos consiste en incurrir en el paralogismo de que si una cosa es buena *en sí,* será mucho más buena *de por sí,* lo que es equiparable a convertir un valor relativo en uno absoluto. Pero el riesgo más destacado radica en el hecho de que si bien el arte es hechura del hombre, el hombre es hechura de Dios. Por lo tanto, tratar de vivir la vida como una obra de arte implica una irremediable confusión de objetivos.

En el grado y hasta el punto en que el protagonista incurre en este serio error apreciativo, es reprendido y castigado como corresponde. Pero si tornamos la vista por última vez al episodio de la Cueva de Montesinos, veremos que una vez que el caballero ha sido sacado de la cueva y ha despertado y ha pronunciado las ponderadas palabras que cité antes, inmediatamente después de todo esto el protagonista volverá a ponerse su abollada armadura, y otra vez intentará vivir la vida como una obra de arte, a pesar de que se está anegando en un mar de dudas. Y así seguirá, impertérrito para el mundo, hasta su último día, cuando en su lecho de muerte abdicará a su personalidad artística, por un último y supremo acto de voluntad: Don Quijote de la Mancha se convierte a sí mismo en Alonso Quijano el Bueno. Con su último gesto el protagonista ha consumado el sacrificio supremo, el de su identidad: Don Quijote de la Mancha, la criatura de arte, debe morir, para que Alonso Quijano, la criatura de Dios, pueda vivir.

Pero hasta el momento antes de ingresar en la eternidad, el protagonista habrá tratado, con todas las fuerzas a su alcance, de vivir la vida como una obra de arte, a pesar de la befa, de las reprimendas y de los castigos. Y a pesar del autoconocimiento de la total inadecuación de su ideal de vida, que evidentemente aflora en forma gradual a partir de la aventura de la Cueva de Montesinos.

El episodio de Sierra Morena nos demostró los riesgos de ese ideal añorado; el episodio de la cueva patentizó su vanidad. Pero son las graves palabras de Don Quijote al salir de la cueva las que contienen el mensaje más válido y más humano, en particular para un mundo con tan graves achaques en la fibra espiritual como el nuestro. Porque esas palabras nos descifran el verdadero sentido del heroísmo, y nunca es tarde para recordar que el quijotismo es eso, de manera

radical. El sentido más entrañable de todo esto es uno de humanismo esencial y de humanidad verdadera. Don Quijote ha descubierto que intentar vivir la vida como una obra de arte es todo vanidad, porque la vida es una sombra y un sueño. Sin embargo, él no abandonará el ideal, a pesar de estar corroído hasta las entrañas por las dudas. Una autodecepción consciente y más que heroica le lleva a decirse que la vida es algo más que sueños y sombras. Y así se prepara para una muerte ejemplar y cristiana.

JUAN BAUTISTA AVALLE - ARCE
Smith College
Northampton, Mass. 01060
USA

VICENTE ALEIXANDRE: 1924-1969

POR

VICENTE MOLINA-FOIX

Yo no quisiera hacerles recordar, mientras ustedes leen estas páginas, que acaba de aparecer un precioso volumen religado en piel por la casa Aguilar, conteniendo casi las obras completas de Vicente Aleixandre (1); yo preferiría que ustedes, con la anónima benevolencia que les caracteriza, me dispensarán por una vez del arduo cometido de criticar o comentar un libro, dicho libro, y me dejarán una relativa libertad para divagar o centrarme sobre la obra poética y en prosa del poeta Aleixandre. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que debamos prescindir de la mención al libro; éste será, al contrario, nuestro mentor y punto de referencia para todo lo que escribamos a propósito.

Si la arqueología literaria resulta siempre muy molesta cuando se aplica en la ensayística, aunque se haga con erudición, no por eso podría yo dejar de hacer notar algunas precisiones necesarias al respecto. La enorme talla del poeta que hoy nos ocupa sitúa en grande aprieto al que, como en esta ocasión a mí me pasa, pretende irrumpir en el vasto dominio de toda su obra; las extraordinarias dimensiones requieren, obvio es decirlo, la seriedad, dedicación, paciencia y sabiduría de las grandes monografías, y Aleixandre, afortunadamente, amén de cien otros acercamientos, posee una verdaderamente profunda: la que debemos a Carlos Bousoño, prologuista del volumen de hoy y autor del conocido libro *La poesía de Vicente Aleixandre* (2).

Pero, por favor, no crean que quiero arrojar piedras a mi mismo tejado de una manera tan ostensible y peligrosa, siguiendo las directrices que, tan adecuadamente, Bousoño ha marcado para iniciarnos en la aventura de la poesía aleixandrina; mi propósito sería, más bien, en el plano ideal, estar en disposición o alcanzar las proporciones justas de apasionamiento y clarividencia para, hablando de su obra, ofrecer testimonio del impacto que, en una triple vertiente, Aleixandre ha causado a la generación más joven de poetas que actualmente trata de perfilar su puesto en la literatura española. Recorrer los complejos itinerarios que componen globalmente tal legado sería, pues, mi misión,

(1) VICENTE ALEIXANDRE: *Obras completas*. Prólogo de Carlos Bousoño. Aguilar, Madrid, 1968.

(2) Ediciones Insula. Primera edición, 1950; segunda, 1968.

analizando por medio de grandes síntesis las claves de la escritura de Aleixandre y deduciendo de ellas algunos puntos que, sinceramente lo creo, no son en absoluto privativos de pequeños grupos o de jóvenes voces aisladas y eminentes.

Poesía. Primer período: «Ambito»

Diversos escritores han manifestado sobradamente su admiración hacia la madurez del primer libro publicado, *Ambito* (1924-1927), y la causa a la que, comúnmente, se atribuye, el hecho de que ya Vicente Aleixandre tenía veintiséis años cuando inicia el libro, «poeta algo tardío», como él mismo gustó de decirse. El libro, en efecto, por muy reciente y severa que hagamos su relectura, sigue asombrando por la pureza de sus afirmaciones y por la casi brutal inclusión en un mundo peculiar a la que ya el lector se ve arrojado. Pequeñas pistas, grandes revelaciones, dominio del lenguaje, contención, modernidad de contenido, luminosas anticipaciones, leyendo *Ambito* —si posible fuera la operación de retrotraerse en el tiempo y situarnos en la fecha de su aparición— no cabe duda de que con él se inicia la existencia de un poeta que, determinado después por las cambiantes épocas en que vive y sensiblemente desarrollada su ya madurez estilística, propone desde su primera salida la coherencia de un universo propio.

¿Se ha reparado, por ejemplo, en los notables puntos de semejanza que guarda la estructura de algunos poemas de verso más corto de *Ambito* con otros del último libro de Aleixandre, *Poemas de la consumación*, especialmente algunos de los apartados IV y V? Y lo que es aún más significativo, ¿la similitud del tono sentencioso y rotundamente enunciativo que impera en el mencionado último libro, con el que ya aparece en poemas del primero, como «Viaje» y «En el alba»?

Un libro como *Ambito*, por mejorado que esté en la obra de nuestro poeta, da, sin embargo, la medida de un gran creador, que, ajeno en lo esencial a ciertas contingencias o accidentes o compromisos fútiles, enuncia desde su comienzo las bases de lo que será su obra y luego logra, en efecto, desarrollar cumplidamente lo que antes nos anticipó esquematizado o nos insinuó juvenilmente. Por eso, si en el libro impera un tono abstractizante, conceptual, propio del materialismo no concreto al que Aleixandre ha permanecido mucho tiempo afecto, no por ello dejamos de entrever fulgurantes apariciones de elementos formales que, con posterioridad, han sido puntualmente desentrañados y revestidos con plenitud por él. En la cuarta estrofa del poema «Cerrada».

Pulidos goznes. Hielos
flotan a la deriva
en lo alto. Fríos lentos.

o en algunos versos de *Cabeza en el recuerdo,* por ejemplo, anotamos claras visiones surrealistas años antes, como se ve, de la eclosión superrealista de *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios,* lo cual demuestra una honda inclinación y aprendizaje irracionalista que, por otra parte, no sólo hallamos en Aleixandre, sino en otros compañeros de generación, como Cernuda, Alberti, Lorca, que, antes de sus respectivos libros más reconocidamente tributarios a la corriente superrealista, ya anticiparon elementos de esta índole muy aprovechables (3).

Igualmente, y quizá con más extrañeza por tratarse de un libro en el que raramente aparece referido en primer grado el elemento humano o humanizado, observamos en *Ambito* las primeras tentativas narrativas no-trascendentes, las que mucho más tarde vinieron a conformar una etapa determinada e importante de la obra del poeta, la que comprende *Historia del corazón* (no totalmente), *En un vasto dominio* y *Retratos con nombre.* Estos tanteos iniciales,

enhiesta estabas,
cántaro a la cadera, a regresar.
Pasé yo por tu lado. Fresco niño,
a detenerme iba.

del poema «La fuente»:

el bonito secreto,
el graciosillo hoyuelo,
la linda comisura
y el mañanero
desperezo.

del titulado «Amante», van siempre, sin embargo, incluidos en poemas no-narrativos, y son como fogonazos de una inspiración rebelde que

(3) En Lorca me parecen demasiado obvias para mencionarlas estas presencias antes de *Poeta en Nueva York,* libro por el que se le conoce poéticamente como surrealista; en Cernuda, a un libro de un surrealismo no demasiado ortodoxo, como es *Un río, un amor* se corresponden leves anticipaciones, aunque siempre sostenidas y mantenidas después, claro; y en Alberti, por fin, baste repasar, entre otros, los poemas «Los ángeles albañiles», «Chispazo», «Telegrama», «A miss X, enterrada en el viento del Oeste», del libro *Cal y canto* (1926-27), anterior, por tanto, a su superrealista *Sobre los ángeles,* para confirmar dicho aserto. Esto, además, me anima a darle la razón a Bousoño cuando afirma, en contra de otras opiniones, que la «escuela superrealista española», cuyos autores señeros son los cuatro citados, discurre en sus inicios independientes de la francesa, que, a la larga, por su persistencia normativa en la estilística propiamente surrealista, ha trascendido mucho más. El surrealismo en los poetas del 27 no fue, pues, una moda que se tomó para abandonarse después, sino un elemento poético —de dicción— más, una apertura, que progresivamente, en distinto modo, fue particularizadamente decantado o asimilado en sus obras.

abandona por momentos las difíciles alturas de esa contienda luz-tinieblas que se desarrolla en todo el libro, de esa búsqueda de elementos inmateriales en una constatación de la materia que en este libro no es para Aleixandre, sino contemplación serena, nada exaltada, frente al desaforado optimismo que, como bien apunta González Muela, late en los poemas de base parecida que Jorge Guillén escribiera.

Y también, ampliando ahora un poco los registros, podemos hallar en esta singular *opera prima* algunos de los primeros grandes hallazgos sintácticos que han distinguido después la poesía de Aleixandre, interrogaciones enfáticas, exclamaciones, desaparición del verbo en la oración, paréntesis irracionales, etc., que el poeta no dudará nunca en emplear (aun aumentando cada vez más su importancia) en la carrera de depuración.

«Pasión de la tierra»

Sin apenas interrupción, escribe Aleixandre estas bellísimas piezas en prosa poética que, a mi juicio, no han sido tratadas con el gran detenimiento que merecen. Ya Bousoño nos habla, cuando se detiene en los aspectos irracionales de la poesía aleixandrina, en la confesada influencia de la lectura de Freud sobre el joven poeta de *Pasión de la tierra,* y, por otra parte, coordina muy bien algunas de las bases extrasensoriales e ilogicistas del poeta (lo que él llama «expresiones apoyadas en recuerdos subconscientes de frases hechas», «visiones apoyadas en mitos», «visiones de pura creación»...). José Angel Valente acuñó, en mi opinión, una expresión feliz que engloba sin rigidez estos elementos irracionales, que van desde el sueño a la magia: la «tradición segunda». *Pasión de la tierra* (1928-29) es un libro que debe mucho a las fuentes de la «tradición segunda», superando, como aclara Bousoño, los simples límites de una construcción simbolista, a la que Aleixandre se ha acercado muy pocas veces como forma total del poema.

Con la libertad enorme que proporciona el abrir la escritura al sueño y a las visiones fantásticas, Aleixandre se dedica a componer una serie de textos independientes en los que, indefectiblemente, aparece reflejada en mostraciones grandiosas, visionarias, caóticas, esa pasión hacia lo puramente terreno, lo material, que tantas veces está presente a lo largo de su obra como soporte esperanzado en los momentos de confusión, desengaño o dolor.

Dos cosas nos reclaman rotundamente el interés para este libro, mirándolo, como dije al principio, desde un horizonte actual, interesado o, quizá, exclusivista: el de la joven poesía española. La primera es

esa acendrada propensión (que ya encontramos en *Ambito,* véanse en especial los poemas «Cruzada» y el extraordinario experimento «Las seis») que Aleixandre manifiesta hacia la literatura pura o «escultura léxica» de sus poemas (4), la cual aparece en todos sus libros de forma más o menos acusada, pero de manera sorprendente, por lo anticipada, en estos primeros. Ya creo dejar adivinar, cuando hablo de anticipación, que me estoy refiriendo al escribir la palabra «pura» no ya a derivaciones «juanramonianas», sino muy al contrario a ciertas formas de tardío reconocimiento en nuestro país, aunque fueran (y sean) las más interesantes de su momento, cuyos representantes más señalados serían, por hablar sólo de poesía, René Daumal, Michel Leiris, Pessoa, Cabral de Melo, Carles Riba, Foix, Lezama Lima, Francis Ponge, en una poco ordenada e incompleta mezcla, ya se ve, de géneros, fechas y territorios.

Todos estos autores, e incluyo, lo recuerdo, a Aleixandre en muchos de sus libros, se entregan a ejercicios sincopados de pura creación literaria, a una casi exclusiva o por lo menos esencial tarea de *mise-en-page,* de preocupación estilística que, sólo de rechazo, buscará ciertas implicaciones accidentales, a menudo secretas. Se trata, como dice el mismo Ponge, de «reemplazar el desafío de las cosas por el lenguaje», o, en palabras de Sartre refiriéndose precisamente al autor de *Le parti-pris des choses,* «llegar a las cosas por el rodeo de una reflexión sobre la palabra». En Aleixandre —y vaya por delante, bien explícita, nuestra adhesión a esta visión de la creación artística que algunos despectivamente designan como «formalista»— se opera, según luego veremos, una curiosa evolución formal y de pensamiento, que le lleva a desligarse relativamente de ese estilo poético y le conduce, siempre de una forma muy personal, por senderos que le acercan más a la comprensión o adhesión de la mayoría. Esta decisión voluntaria y asumida conscientemente por el poeta, no vendría a ser sino (al mismo tiempo que fruto de los naturales pasos de un itinerario hacia la verdad) su contribución a una postura fundamentalmente ética, generalizada, pero, eso sí, evitando cuidadosamente los peligros de la excesiva circunstancialidad.

Nunca, sin embargo, ni en los libros más cercanos a la «inmensa mayoría», como son los tres anteriores al último publicado, abandona Aleixandre su atención hacia la composición del poema y un agudísimo trabajo de creación lingüística, y ahí tenemos la prueba de un

(4) Y eludo la expresión «poesía pura» no sólo porque Aleixandre se haya declarado a menudo alejado de esta concepción de la poesía, sino especialmente por las confusiones y desvalorización que el término ha alcanzado en nuestros días.

libro como *Poemas de la consumación* o las piezas ya separadamente publicadas del que ahora escribe, *Diálogos del conocimiento,* para ver que las revelaciones formales en ellos latentes implican unas enormes y desarrolladísimas cualidades expresivas que, más que a la natural contribución de la edad y el hábito creador, habrá que atribuir a una nunca desasistida experimentación y elaboración de estilo.

No sólo en esta rigurosa autoexigencia formal que ya en sus primeros libros nos ofrece Aleixandre, hay que buscar ejemplos a seguir para una poesía que se quiera renovadora. El segundo foco de influencia a que antes aludíamos, si bien aparece muy notablemente en *Pasión de la tierra,* es una cualidad nunca ausente del quehacer aleixandrino. Es algo que trasciende la mera presencialidad de lo maravilloso, lo sorprendente, lo revelador, o los esporádicos rasgos de ironía fluente en tantos de sus poemas; lo definiríamos, más bien, como el especial dominio de una forma que oscila entre la sentencia poética y la metáfora preñada de humorismo del absurdo (próxima a la greguería), siempre estudiadamente colocada en el poema de forma inesperada y distante, dando idea de un control ideológico, racionalizado, sobre un material inequívocamente producido por torbellinos de inspiración irracionalista.

Las muestras, dejando las tan evidentes de *Pasión...*, serían fáciles de espigar por toda la obra de Aleixandre. Nos interesa aquí referirnos o seleccionar ejemplos de su última etapa, que, siendo quizá la lingüísticamente peor estudiada, ha sostenido peregrinas afirmaciones de ser la menos influyente de su obra. Repasemos el capítulo III de *En un vasto dominio,* el llamado «Ciudad viva, ciudad muerta», y los poemas «Mírame bien: Tuio soi hasta morir», «Don Rafael o los reyes visigodos» y los cuatro de la sección segunda, «Cuatro retratos a un mismo fondo», del siguiente libro, *Retratos con nombre.* En una primera impresión advertiríamos, en efecto, la identidad que los acerca, sus resabios modernistas, la especial gracilidad del verso, el humor más a flor de piel, la entrada a veces de la historia observada con sarcástico desdén o reflexión crítica, la importancia otorgada al componente descriptivo y colorista. Sólo, pues, de estas apreciaciones primeras deduciríamos fuentes muy significativas de ese grupo de poetas jóvenes, Sarrión, Azúa, Gimferrer, Leopoldo María Panero, Barnatán, Carnero (5);

(5) Para facilitar una hipotética y voluntaria tarea de cotejación trataré de citar los poemas de cada uno de estos poetas que me parecen más sensiblemente acreedores de esas influencias de Aleixandre: toda la sección primera y los dos primeros poemas de la segunda en *Teatro de operaciones* (SARRIÓN); «Colcha y fosa», «Funeral», «Parálisis», «Responso», «Débil cortina», en *Cepo para Nutria* (AZÚA); «Cascabeles», «Sombras en el Vittoriale», «Canto», en *Arde el mar* (GIMFERRER); muchos y fraccionados fragmentos, innombrables e innumerables,

no nos detengamos con ello, sin embargo: interesa mucho más subrayar, por un lado, la acertada asimilación de aquella sabiduría técnica que ordena rigurosamente, pero con gracia —conservando el misterio de las formas—, los materiales procedentes de las facultades menos racionales, más incontroladas; por otro, la impronta de humanización última que éstos poetas saben conferir a sus composiciones más intelectualizadas, irónicas, festivas u ornamentales, aprendizajes, ambos, que me parecen en parte emanados de Aleixandre, de esa admirable fusión entre narratividad, entronización del subconsciente, el sueño, los mitos, y *significación moral*—global y separada— del poema (escondida, a veces, muy en el fondo de él), que recorre toda su obra.

«ESPADAS COMO LABIOS». «LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR»

Temáticamente, el discurso vitalista, amoroso, afirmado en el —quizá ahora un poco más atenuado— canto a la naturaleza, prosigue en *Espadas como labios* (1930-31) y también en *La destrucción o el amor* (1932-33), en la que existe más notoriamente un hálito de felicidad puesta en peligro y recobrada, que coincide, sí, con ese «renacer de fuerzas y apetito vital» tras la enfermedad, en medio del cual el libro se escribió, según nos dice el mismo poeta. Si consideramos los cuatro libros iniciales del poeta como una primera etapa de su obra, diferenciada del resto, no cabe duda de que *Espadas*... y *La destrucción*... son en ella las cumbres, y están unidos no ya sólo por esa prosecución temática, sino también porque en ellos aparecen primera y conjuntamente particularidades descollantes de la sintaxis de nuestro autor, y significan, más el segundo que el primero, desde luego, la eclosión definitiva del dominio poético, la primera gran cima de su lenguaje en evolución.

Sólo, como se puede comprender, bastará con mencionar que es en *Espadas como labios* en donde aparece de manera plural y arrolladoramente (6) el peculiarísimo empleo de la disyunción «o» con valor identificativo, una particularidad que ha pasado ya a la historia de nuestra poesía y que Carlos Bousoño estudia exhaustivamente en su libro, no dejando apenas posibilidad a nuevas anotaciones. Cien veces en *Espadas*... y más de doscientas en *La destrucción*..., afirma Bousoño, está presente ese empleo de la «o», para ir después haciéndose más esporá-

en *Por el camino de Swann* y *Así se fundó Carnaby Street* (PANERO); «Viajero vencido» y «La búsqueda», en *Acerca de los viajes*, y «La memoria», «El musgo», «Elegía», en *Los pasos perdidos* (BARNATÁN); «Brummel», «Galería de retratos» y «Castilla», en *Dibujo de la muerte* (CARNERO).

(6) Existe el antecedente, cumplidamente señalado en su día por EUGENIO DE NORA, en el poema «Cerrada», perteneciente al primer libro, *Ámbito*.

dico en sus siguientes libros —aunque, eso sí, permaneciendo siempre como constante y distintivo de su sintaxis— y surgir de nuevo, con mucha intensidad, en *Poemas de la consumación* y *En un vasto dominio*. Ocho páginas dedica Bousoño en su libro para distinguir los respectivos usos de la «o» que se aprecian en la obra de Aleixandre, y especialmente en estos dos que ahora comentamos, donde su aparición es tan frecuente. Diferencia él las «oes» según su valor sea imaginativo, sinecdóquico, adjetivante y unitivo entre adjetivos o verbos; sin añadir nada a esta ajustada clasificación, quisiera únicamente exponer que el uso imaginativo, el más abundante en su obra y para mí el de mayor interés poético, no observo tan generalizadamente como lo hace Bousoño «un cariz metafísico» en la conjunción que une dos palabras de sentido contradictorio, expresando esa que Bousoño llama «metamorfosis universal» o «igualdad sustancial de todo lo existente».

En la mayoría de los ejemplos que Bousoño aduce para demostrar su aserto («un pez o luna seca», «cuerpo o río», «oh corazón o luna») y en otros que me han llamado la atención de *Espadas...* («los delfines o la espada», del poema «Siempre», «una música o nardo», del poema «Salón»), creo ver formulación únicamente expresiva, de raíz metafórica, donde Bousoño designa un carácter de metamorfosis universal o panteísmo. Las disyunciones, de tinte marcadamente irreal, no vienen aquí a ser motivos de la muy nombrada vertiente panteísta de Aleixandre, sino, en mi opinión, tan sólo ampliaciones metafóricas en las que el segundo término viene a establecer una correlación imaginativa o imaginista con el primero, a veces basada en una fulgurante y muy oscura asociación de ideas (esto resulta más visible en otros dos ejemplos que aporta Bousoño en defensa de su tesis: «un amor o el desnudo», «amor o castigo»). En los ejemplos primeramente citados me parece fácil advertir la relación significativa, a escala poética, claro, que los dos términos poseen, concibiéndolos no —según Bousoño— como fusión de sustancias, en visión panteísta, o igualación de significados, sino, al contrario, como evocación íntima, subjetiva, que asocia esas dos palabras a primera vista no-relacionadas. Respecto a los otros dos, uno, «un amor o el desnudo», va, lógicamente, referido a una valoración de la memoria que identifica el amor a una concreta sensación amorosa en la que la persona amada se recuerda desnuda, y el otro, mejor será que lo reproduzcamos completo, «del amor o castigo contra los troncos estériles», para entender que aquí adviene una nueva asociación, fortuita, íntima, provista de sentido sólo en el recuerdo o en el subconsciente, por la que el amor aparece ahora, en un pasado momento de desgracia, como —en feliz imagen de fracaso— «castigo contra los troncos estériles».

Antes de pasar a hablar en concreto de *La destrucción...*, me gustaría hacer notar el carácter de experimentalismo formal que anima algunos poemas de *Espadas...* («Sin ruido», «El vals», «Muñecas», «Salón»), verdaderos adelantados de una poesía que sólo mucho más tarde ha tenido audiencia en nuestro país, y, en otro campo de cosas, la progresiva decantación de un surrealismo que se muestra aún plenamente vigente en el autor, pero ya en vías de ser más atemperado, más dentro de una línea *moral* (véanse «Reposo», «Suicidio», «Libertad», «Con todo respeto», en los que el superrealismo radical, próximo al tono de *Pasión de la tierra*, del último, se contraponen visiones más asimilables en el segundo y tercero).

La destrucción o el amor es, lo insinuábamos antes, un libro escrito en climas de exaltación, quizá el más representativo de toda la obra de Aleixandre en lo que respecta a la particular presencia que la naturaleza inanimada o irracional tiene en todo su quehacer. La naturaleza aparece siempre en la obra de Aleixandre, pero él suele cantarla en sus registros abstractos, casi nunca descriptivos o decorativos, narrativos; nuestro poeta abstrae de su propia visión de ella unos significados profundos y complejos, que a menudo le sirven para establecer relaciones con el universo humano, como más adelante veremos. En este libro que ahora tratamos, destacan las numerosas ocasiones en las que se encarnan las obsesiones más personales en figuraciones animales o inanimadas (poemas «Ven, ven tú», «Corazón en suspenso», «Tristeza o pájaro», «Triunfo del amor», «El frío», etc.). Por otra parte, no podemos dejar de manifestar que es en este libro en el que la seguridad, el dominio, la madurez que siempre se han predicado de los primeros de Aleixandre, son ya auténtica *expansión* del lenguaje, aguda penetración, plena posesión de la voz. Si, quizá demasiado expresivamente, podíamos decir que hasta ahora el poeta realizaba estudios de vocabulario a un nivel desde luego elevado, muy cualificado, a partir de *La destrucción...* se observan ya la incorporación o el hendimiento en la lengua, el desarrollo total de cualquier propuesta, temática o estilística, aplicados, por lo demás, a una coherente y formalizada visión del mundo.

«Mundo a solas». «Sombra del paraíso»

Mundo a solas (1934-36) no sólo merece mención por contener uno de los mejores poemas amorosos de la poesía de Aleixandre, «Al amor», sino que conviene detallar en él la importancia que su ruptura emocional supone para el poeta, el cual, a mi modo de ver, tras unas expe-

riencias vitales desgraciadas, que el libro refleja, renacerá con una visión modificada de las cosas y, lo más importante, de la poesía. Por eso, aunque este libro y aun los dos siguientes no pertenezcan de lleno a lo que podíamos llamar «poesía civil» del autor —que surge, aunque nunca dominante, en *Historia del corazón, En un vasto dominio* y *Retratos con nombre*—, sí creemos ver desde él la canalización de una vena hondamente pesimista en el poeta, al cual empiezan a rodear tangiblemente ciertos atosigantes fantasmas del exterior, junto a una consideración cósmica desarrollada en simultáneo, subjetivada ésta, que cada vez tiene más de dolorida que de gozosa (como pasaba antes).

En *Mundo a solas* a la imagen que se autopresenta el poeta del hombre «degradado o segregado de su elementalidad primigenia», como él mismo escribe, se responde con una consideración de la naturaleza como inmutable, omnisciente, poderosa, nada deificada, desde luego, en la que el hombre desempeña funciones muy pasajeras, temporalizadas, y por ello se muestra inseguro, por ello desgarrado; *Sombra del paraíso* (1939-1943), continuando esta posición que no dudaremos en calificar de *existencialista* «avant la lettre» (7), opera ciertas transformaciones trascendentales, que son ya inicio de formulación conceptual de la actitud que el poeta mantendrá firmemente en su poesía posterior: la defensa de un singular vitalismo y la llamada al compromiso. Rotundas son las afirmaciones, bien claros los jalones; en el inicial, «El poeta», escribe Aleixandre:

Sí, poeta: el amor y el dolor son tu reino.

para añadir casi al final,

Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas un destello de sol,
y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,

haciendo manifiesta una postura vital, entregada, ajena a las vivencias únicamente librescas y torremarfilescas, *leitmotiv* que aparece también en «Los dormidos» y «Mensaje» y, por supuesto, con frecuencia, en otros libros siguientes del autor. Mientras que en poemas como «La verdad» y «El cuerpo y el alma» encuentra muy bellas imágenes poéticas para hacer un apasionado canto del amor y de actitudes humanas verdaderas, asumidas hasta el fondo, no falsificadas, condenando las formas que sólo esconden figuración, fingimiento o sustitución de lo realmente vivido por lo aparente.

Destaca en *Sombra del paraíso,* que no gratuitamente es uno de los

(7) Cfr. el poema «El fuego», de la serie «Los inmortales», en su impresionante apóstrofe final, *¡Humano: nunca nazcas!,* y los del apartado 6, «Al hombre», «Destino de la carne», «Al cielo» y el que cierra el libro, «No basta».

libros más apreciables de su autor, la variadísima y bien construida versificación libre, versicular, que Bousoño trata tan ampliamente en su obra; el predominio del ritmo endecasilábico confiere al libro una expresión rotunda, enérgica, muy identificada con los contenidos, y que, aunque aparentemente ceñida, está provista de una musicalidad interna que lo hacen uno de los más bellos en todo el cómputo de autores de la generación del 27. También, y obsérvese de nuevo aquí la maestría en encarnar los conceptos de fondo y forma, unificándolos en la escritura del poema, el empleo de imperativos y subjuntivos, en un contexto que busca, dentro del tono exclamativo, la afirmación radiante y posesiva del mundo y del ser querido o, al contratorio, el olvido y la condenación en un universo de sombras. A tal tenor, citamos los poemas «No estrella», «Desterrado de tu cuerpo» y los de la serie «Los inmortales», «El sol», «El fuego», «El mar», en los que, estos tres últimos, el poeta, conminatoriamente, se precipita impetuosamente a la naturaleza, queriendo ser asumido, devorado por ella, tras tomar conciencia de su propia futilidad frente a la «inmortalidad» de aquélla.

«Nacimiento último». «Historia del corazón»

Con *Nacimiento último* se cierra una larga etapa, con *Historia del corazón* se abre el período quizá más controvertido de toda su obra, y el que peor fue comprendido en su momento. *Nacimiento último,* editado por Insula en 1953 y escrito en fechas tan separadas como son 1927 y 1952, es el único libro no orgánico, cerrado, unitariamente estructurado, de la obra de Aleixandre, y, aparte ciertas composiciones, las menos, garantiza estar escrito entre *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón.* Aleixandre, desacreditando una vez más esa moneda de falso manejo que suele predicar la falta de lucidez de los poetas sobre su propia obra, designa al libro como aquél que viene a cerrar el ciclo contemplativo. Esto, tan cierto, no es sino la confirmación de lo que poco antes intentábamos exponer: las sucesivas y lentas mostraciones de una nueva sensibilidad que abandona la consideración materialístico-panteísta de la naturaleza y acaba accediendo, desde supuestos ahora taxativa, originariamente éticos, a la problemática humana generalizada, distribuida, ampliada del exclusivo ámbito de lo subjetivado. Si en diversos poemas de la primera parte de este libro y, sobre todo, en esa continuación del anteriormente publicado que es la serie final «Cinco poemas paradisíacos», hallamos aún la trabada carga conceptual, lingüísticamente reflejada en un estilo arduo e imagineramente complejo, que distingue la etapa contemplativa y privadamente reflexiva de Aleixandre, no es menos cierto que son también notables las muestras de un lenguaje mucho

más *relativizado*, posibilitado gracias a sugerencias ofrecidas por una estricta consideración en primer grado de la realidad o de una actividad propia del hombre en cuanto tal, como son «En la muerte de Pedro Salinas» y «Las barandas», ese curioso homenaje al modernista Herrera y Reissig, que tanto recuerda, tonalmente, poemas de *Retratos con nombre*.

En *Historia del corazón* (1945-1953) nos enfrentamos no sólo con una de las grandes creaciones del autor, sino que entramos de lleno en la línea que marca un giro oportuno y revolucionario en esta obra que se hallaba, recordémoslo —en el momento de la publicación de este libro— rondando los treinta años de ininterrumpida labor. El carácter revolucionador que posee la nueva iniciativa poética que se desarrolla a partir de este libro y en los dos siguientes, reside por igual en la ordenación ética que lo anima cuanto en la sorprendente y completísima readecuación lingüística que Aleixandre efectúa, modificando tantos de sus postulados y cediendo paso, desde aquellas alturas ya tan considerables de lo que llamábamos «literatura pura» o aplicado rigor experimental del estilo, a estas nuevas formas cercanas a lo narrativo y no menos rigurosas, que vienen a constituir sin duda alguna la auténtica *poesía social* de la posguerra española.

Conviene, pues, por su enorme trascendencia, detenerse con cierto detalle en el examen del libro. El epígrafe 1, esencialmente amoroso, a veces de tintes pesimistas, en otras exaltados, sirve de excelente introducción al resto, pues se trata de poemas amorosos mucho más enraizados en vivencias concretas que la mayoría de los anteriores. El titulado «El último amor» llama poderosamente la atención por la insólita alternativa expresiva que nos propone: en él, se pasa del monólogo interior de alguien cuya amante acaba de marchar tras un disfrutado encuentro amoroso, a la imprecación autorreflexica, la entrada de la segunda persona del singular, el *tú* con valor de identificación, por la cual el protagonista se dirige, conturbado, a sí mismo.

En los epígrafes 3 y 5 predominan, también, las composiciones eróticas, de índole que ya, en alguna manera, según en el apartado siguiente veremos, se anticipa a *Poemas de la consumación*. Ahora interesa tratar por separado los poemas de las secciones 2 y 4, en los que, bajo los aspectos temporalizados del propio discurrir vital del poeta, «la mirada se extiende» y se consuma la comunión con una problemática humanista. La ruptura formal es notoria, en estos dos apartados sobremanera, en los que el versículo se amplía y asistimos a la victoria definitiva de lo narrativo en la siempre presente dialéctica aleixandrina *abstracción-narración* (8).

---

(8) La dialéctica se plantea, en efecto, más entre abstracción y narración que entre la primera y la concreción, en la medida en que siempre ésta se articula

Otro elemento que subraya esta importante fractura formal es la inclusión en el núcleo del poema de locuciones verbales y breves diálogos, que no hacen sino acercarnos de forma contundente e interesada a un material de contenido más *necesario*, para el cual aquellas cadencias tersas e impecables con que el poeta nos seducía antes, serían ya inoperantes, estrechas. Por eso no debemos dejar de insistir en algo que se ha olvidado más frecuentemente de lo que quisiéramos: a partir de *Historia del corazón* se producen ciertos cambios en su poesía, derivados de una *elección* voluntaria y siempre controlada y revisada por el poeta, que muestra así sus firmes posiciones éticas, reveladas muy significativamente a la luz de la tensión que la situación histórica de la posguerra española crea en los intelectuales más conscientes.

De esta forma, Aleixandre cubre más de quince años de poesía española de posguerra (9) con una poesía «social» concebida en términos que, desgraciadamente, no supo comprender la mayoría de los restantes poetas que, en esos mismos años, más o menos (y más tarde, también), se movían por incentivos desde luego urgentes y de base justificada, pero demasiado próximos a las causas que los promovían. Aleixandre, prosiguiendo su cuidadosa línea personal de búsqueda de una verdad, un compromiso individual, pretende, sin embargo, trascender en esta etapa esos cauces, eliminando o depurando ciertos caracteres estructurales de fuerte complejidad y altura intelectual para, sin dejar —y aquí reside la vigencia de su enseñanza— de permanecer aferrado a una primigenia consideración estética y aún —entonces— investigadora, rompedora de moldes, darnos una lúcida visión del hombre de su momento, una reflexión de la historia que se remonta al inmediato pasado retenido en la memoria para buscar allí los fundamentos de situaciones de hoy. Una poesía, en suma, que confiere significados mucho más apropiados de los que entonces se le dieron al término «civil», que se solidariza con una época de gran desgarramiento, conservando una visión más completa y cargada de futuro, ejerciendo los necesarios correlatos entre obra artística y realidad inmediata, en momentos en

---

en la poesía de Aleixandre en elementos muy narrativos. En este libro aún el lector hallará con toda claridad expresada la mencionada contienda; poemas, entre muchos otros, como «Tierra del mar», «En el bosquecillo», «Al colegio», «Ascensión del vivir», por fundamentados que estén en rasgos de la memoria o vividas experiencias personales o por nada solapadas sus intenciones críticas, oscilan constantemente entre las dos tendencias, aunque, eso sí, la divagación, las abstracciones, las consideraciones reflexivas y universalizadas acaban siempre dejando paso a lo particular y lo empírico.

(9) Exactamente diecisiete, entre 1945 y 1962, fecha de aparición de *En un vasto dominio*, aunque bien podríamos decir veinte, extendiendo la segunda a 1965, ya que *Retratos con nombre*, que se publica ese año, es, en cierta manera, una continuación en niveles más personales de los presupuestos que informan la poesía civil de Aleixandre.

los que es uno de los pocos que en nuestro país supo llevar hasta el fondo los principios que sostienen que el arte no forma parte de la realidad ni tiene por qué retratarla, sino, al contrario, es autónomo y ostenta la misión de crear otra, nueva y forzosamente distinta.

De «En un vasto dominio» a «Poemas de la consumación»

La materia, en una sugerente escala evolutiva de trascendencias, es el único eje sobre el que late *En un vasto dominio,* para muchos el mejor logro de Aleixandre. No podríamos, sin embargo, entender muy cumplidamente este libro si no consideráramos previamente las nuevas ideas de Espacio y Tiempo que se habían instaurado, con *Historia del corazón,* en su obra. Y es especialmente a los poemas de amor de este libro (los de los apartados 3 y 5, sobre todo), que volveremos nuestra mirada, bien a pesar de que ninguno erótico se incluya en el presente, *En un vasto dominio.* Algunos de esos poemas más que otros, «Ante el espejo», «No queremos vivir», «Mirada final», son los que ilustran, por primera vez en Aleixandre, la noción de un tiempo real, una *durée* que pesa sobre los cuerpos y sobre las relaciones, inmiscuyéndose en el amor. El tiempo muy en concreto, presente, cambia toda una manera de concebir aquél, por la cual el poeta ya no atiende únicamente a las ideas de muerte, pérdida o abandono, sino más en especial las de desgaste físico, vejez y deterioro sentimental. Con esto, el concepto de un tiempo más acorde a la imagen del hombre común viene a coincidir en Aleixandre con la reconsideración del espacio, que, como hemos visto, pierde muchas de sus atribuciones cosmológicas y panteístas para entrar en la cotidianidad, en los dominios de lo humano.

En un vasto dominio (1958-1962), inserto en esta evolución que da origen a nuevas formulaciones de su pensamiento, se construye partiendo de una totalización materialista de la naturaleza, que, neutralizadamente, sin resabios de ningún tipo más que los específicamente materiales (capítulo I, «Primera incorporación») (10), asciende los peldaños de lo ajeno, la historia, el *trascurso histórico* del tiempo (capítulos II, III, IV y V), para terminar con un poema visionario y desbordante —«Materia única», que clausura el libro—, en el que la materia

(10) En este capítulo I la base es, como decíamos, la materia, analizada bajo los ángulos de *común* a todos los hombres, y dando curiosamente la pauta para un materialismo también estilístico (válgame la redundancia), por el cual jamás se llega a trascender la expresión primaria, «físicamente» entendida, de esa materia común. Muchos poemas de esta parte me recuerdan, en su pureza y exigencia formal, en su alejamiento de divagaciones extramateriales, al Girondo de *Campo nuestro* (1946), y la sensibilidad que preside dos libros —con más evidencia que en el resto de su obra— de Cabral de Melo, *Serial* (1959-61) y *Quaderna* (1956-59).

se hace historia sólo en la mente del poeta, y de ella surgen confundidas imágenes de todo tipo, como en el recorrido incontrolado y nervioso de una máquina exploradora del tiempo.

Atrae mucho del libro, y para justificar esa atracción nada mejor que repasar los poemas del capítulo I, las innovaciones sintácticas que en él sigue Aleixandre elaborando, algunas, claras anticipaciones de las que abundan en el reciente *Poemas de la consumación*. Leopoldo de Luis ha señalado con acierto, hablando de ese por ahora postrer libro (11), algunas de ellas, concernientes a distintos usos del verbo, supresión, repeticiones, discordancias temporales en un verso del mismo verbo, empleo en un período de verbos en distintos tiempos; la más sorprendente y de mayor interés de todas ellas es, a mi juicio, la última (que se sitúa, precisamente, en el mismo sentido que dábamos a la disyunción identificativa antes aludida: la apelación a realidades distintas en el espacio y en la memoria, plasmando personales evocaciones temporales quebradas e ilógicas), y también ésta, no sólo alguna de las restantes —como De Luis dice—, aparece ya muy rigurosamente dentro de *En un vasto dominio*, en, por lo menos, los poemas «Amarga boca»:

Boca que acaso supo
y conoció, o no sabe

y «La mano»:

La que después
bajó al abismo y extrajo extraña sombra, y la prendió,
¡y ardiera!

Otro original registro que está presente en *Poemas de la consumación*, el verbo en interrogativa que se anticipa a una no formulada pregunta, explicitando algo que inmediatamente después se amplía, para reforzar así el sentido del poema, también se advierte en el presente libro, poema «Félix»:

¿Deletreó? Pronto fue requerido
por la azada y alquiló el brazo joven,
y se arrendó para la siega luego,
. . . .

Entre *En un vasto...* y *Poemas de la consumación*, Aleixandre publica aisladamente un poema en seis breves divisiones, *Picasso* (1961), y el mencionado *Retratos con nombre* (1958-1965). El primero, de obvio carácter homenajeante, podría muy bien haber formado parte de la si-

---

(11) Comentario a *Poemas de la consumación* en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 231, marzo 1969.

guiente entrega, y si no fue así, sin duda se debe a su propia cualidad de homenaje unitario, en su momento, al pintor malagueño. Quizá le separe del libro de retratos (al cual ya hemos aludido varias veces a lo largo de este escrito, dejando constancia de su —en lo esencial— continuidad tonal con los anteriores *En un vasto...* y, menos, *Historia del corazón*), una indagación de raíz más abstracta, que se inspira seguramente en un deseo de mejor comprensión de la pintura del maestro.

Finalmente, *Poemas de la consumación*, cuyo comentario *in extenso* escapa a nuestras previsiones (aunque no, desde luego, por falta de importancia, que es enorme, o menosprecio, pues lo considero el mejor del poeta), nos reclama, ya que hemos hablado de las notables cualidades sintácticas y de sus lacerantes contenidos de inspiración, transidos por una presencia del irreversible paso del tiempo que llega, en su descarnada exactitud, hasta límites de provocación, una notación imprescindible: Aleixandre, recorridas tantas vías de exploración, con la sólida estela tras de sí de sus pronunciamientos éticos y estéticos, retoma cauces que transitara en su primera etapa, abandona las preocupaciones colectivas y, en una veraz y clarividente introspección y repliegue de sí mismo, pronuncia palabras definitivas sobre la muerte y su condición de hombre que no por fiel a sus nunca desasistidos compromisos vitalistas, deja —en el cénit de la vida— de lamentarse por la extinción de aquello que siempre le acompañó y le sirvió de restablecimiento en los peores momentos.

Pedro Gimferrer, en un comentario al libro que publicó la revista *Destino*, hablaba de formas poéticas directamente derivadas de nuestra mejor poesía clásica; el libro, en efecto, en su amplitud estilística, no evita formas barrocas (12), vuelve al cultivo misterioso de la palabra, sustituye a menudo narración por elipsis, invocaciones del abstracto y suspensión de sentido, y no se detiene en la dificultad de una construcción ardua y diferenciadamente nivelada, pero ignoro si se ha señalado su, para mí, segundo carácter de clasicismo, que le hace ser, en su magnitud, en su serenidad, suma y compendio vital, totalizador, al estilo de aquellas vastas composiciones de nuestros mejores poetas de los siglos XV, XVI y XVII —que no hace falta consignar, pues todos las tenemos en la mente—, que convertían en definitivas e irremplazables las visiones que, bien fuera del amor, la muerte o el aniquilamiento, ofrecían.

---

(12) Me llama la atención de este libro la asimilación, por el velado sarcasmo (en Aleixandre, desde luego, nunca faltó el sentido humorístico), de la influencia de Quevedo, poeta del que, leído este libro, comprendo mucho más el enorme y a menudo declarado aprecio de Vicente Aleixandre.

Más que insistir, con escasas posibilidades a mi favor de ser original a estas alturas, en el valor de los escritos críticos que tentaron a Aleixandre en distintas épocas («Algunos caracteres de la nueva poesía española», 1955, su discurso de entrada en la Academia, «En la vida del poeta: el amor y la poesía», 1949, y los diversos textos de autopresentación o los recogidos bajo el epígrafe «Otros apuntes para una poética», 1930-1958), me interesa mencionar, por una parte, su conocida serie *Los encuentros,* después, las diversas notas que se encierran, en la edición de Aguilar, entre los títulos de «Prólogos y notas a textos ajenos», «Evocaciones y pareceres» y «Cartas a revistas jóvenes de poesía».

Los encuentros fue, sin duda, un extraño libro en el momento de su aparición. En un país como el nuestro, en el que ni siquiera se practicaban decorosamente las entrevistas periodísticas —sólo, recientemente, podemos consignar una o dos excepciones— o en el que, tal vez, no había oportunidad de realizarlas por la ausencia de personas con cosas que decir o la imposibilidad, en su caso, de exponerlas sin correr notables odiseas, sorprende Aleixandre con esos encuentros en lo imaginario (igual da que fueran personajes vivos y efectivamente «encontrados», o tan sólo evocados por un vago recuerdo o una presencia objetal), que constituyeron un generoso pero válido panorama humano de personajes distantes e intelectuales de su momento, que amén la calidad literaria, nos surtían interesantes datos de información. La lectura de *Los encuentros* deja, con todo, una agria sensación en la boca: la añoranza de un prosista perdido. Si no tuviésemos tantas razones para felicitarnos por la existencia de su poesía, expondríamos sentidas quejas por la ausencia en la obra de Aleixandre de un volumen de memorias que, quizá en forma novelada, sería una auténtica llave maestra para el conocimiento de nuestro cosmos intelectual en lo que va de siglo. Y, sencillamente, porque a su bien conocida presencia activa (como miembro o animador) en los principales movimientos literarios de las preguerra y posguerra españolas, une Aleixandre una cualidad muy estimable, y rara —la que precisamente me llevaba a insinuar la especie novelesca— apreciable en la lectura de los encuentros: el ágil poder imaginista, mediante el cual le resulta muy fácil impresionar con todo color en la mente del lector una persona, una situación concreta o un lugar. Yo, lo confieso, y no creo ser sólo en ello, siempre me imaginaré al eximio Machado cortando su pelo en aquella barbería, y si me hablan de Darío pienso de inmediato, no sé por qué, en un tímido muchacho que, mientras languidecen sus horas en un tranquilo Madrid de comienzos de siglo, recuerda, impresionado, el perfil de una fotografía.

En cuanto a las prosas, muy breves por lo general, que agrupábamos antes, marcan con nítidos rasgos un aspecto descollante de la figura de Aleixandre: su posición intelectual en la larga posguerra del país. Tanto en las notas que no ha ahorrado escribir encabezando libros ajenos y a veces comentándolos, o en las evocaciones de otros poetas, o, sobre todo, en las interesantes cartas enviadas a nacientes revistas de poesía, se manifiesta el carácter, aceptado por el poeta con toda justicia y mesura, de mantenedor de una tradición independiente, liberal y de ya históricas resonancias artísticas, que, no rehusada su divulgación en ningún caso por Aleixandre, es, y aquí radica lo verdaderamente significativo, constantemente requerida por las sucesivas generaciones literarias, conscientes del valor de una enseñanza tal, casi invisible (que no se ejerce dogmáticamente ni se deja llevar por el remolino magistral y pedante de las tertulias maliciosas).

Conclusiones desde otras márgenes

Todo resumen que se ciña sobre coordenadas tan vastas como las hasta aquí dibujadas suele ser esquemático, precipitado y rara vez clarificador. No, no se pueden componer guías o reducciones de una extesión literaria que abarca cuarenta y cinco años de actividad y de la que ni una sola pieza podría enaltecer en despecho de otras, bajo riesgos de oscurecer el panorama o venirse abajo con estrépito. Por eso —otorgándoseme, espero, una licencia de gracia, la última y más modesta— prefiero ampliar lo que al final del epígrafe anterior escribía, situando mis conclusiones del lado de la persona y no de la obra, la cual, si a estas horas no se ha visto algo iluminada por mi esfuerzo, difícilmente y mal lo podría ser en el último minuto y seguramente tampoco lo necesitara.

Es difícil, sin embargo, resumir, mucho más que su literatura, la aportación humana, gestual, de un hombre, sobre todo en nuestra situación histórica. Desconozco, de igual manera, si cualidades, como apertura cordial, estímulos creadores, sentido del humor, clarividencia crítica, pericia en transmitir legados culturales que los libros no suelen traer y sólo el trato directo otorga, pueden ser puestas, con consistencia, en el platillo de la balanza de un artista. Aleixandre, desde luego, las tiene y sabe, además, englobarlas en una comunicación personal, nunca difuminada en el trato paternalista y multitudinario de los magisterios *ex cátedra*. ¿Tiene o ha tenido discípulos Aleixandre? Aparte las extendidas influencias poéticas, ya explicitadas, creo poder responder que no, ya que el concepto de discípulo piérdese en este caso para

favorecer otros, de más amistosos y cálidos contornos, que no sabría muy bien cómo resumir en una sola palabra, pero que quieren significar la proximidad real —nunca mítica— y el contacto humano, junto a la efectiva labor orientadora que, por su probada sabiduría literaria y un insólito conocimiento y puesta al día en las tendencias artísticas últimas y más considerables, Aleixandre está en disposición de ofrecer.

En tiempos como los presentes, que difícilmente aceptan con agrado mitos y pontificaciones, creo poder ver en el claro y rotundo homenaje que muchos de nuestros mejores artistas jóvenes no cesan de rendir a Aleixandre el reconocimiento de una equilibrada postura fundamenda en la historia y personificada por un artista que maneja las llaves de la tradición sin dejar nunca de situarse en la primera fila de los teatros de operaciones.

VICENTE MOLINA FOIX
Lope de Rueda, 17, 8.º A
MADRID

INSATISFACCION Y PUBLICIDAD

POR

EDUARDO TIJERAS

No hay que saber demasiada filosofía para poder ordenar cuatro cosas con sentido sobre el problema de los *fines* y los *medios*. A los mesiánicos del progreso convendría decirles que reparasen por un instante en la estupefaciente circunstancia de que ninguna de las grandes transformaciones de los últimos años han servido para variar un ápice los fines del hombre. ¿Los fines? Hablar de los fines pluralmente también es querer hacerse ilusiones. En todo caso, hay un fin esencial y fines subsidiarios.

Recurriendo en principio a un lenguaje elemental, pero necesario, y advirtiendo muy seriamente que nadie al leer esto debe dejar volar su imaginación y su cultura, es decir, que debe someterse al reconocimiento paulatino de las cuestiones que se van planteando, igual que yo adopto un orden al exponerlas, el fin esencial del hombre es vivir y, dentro del vivir, vivir bien. No nos hagamos ilusiones ni pongamos el grito en el cielo. Hay muchas maneras de vivir bien, de entender que se vive bien o que por determinado camino, por raro o exótico o retorcido que parezca, va a encontrarse la bondad de la propia vida. Para unos, vivir bien es andar cazando elefantes o ascender en el escalafón de la oficina; para otros, será estudiar la posibilidad de vida en otros planetas, escribir un soneto de amor, procrear, viajar, dormir bajo una higuera, establecer la influencia hereditaria de los genes, cualquier cosa, aunque la mayoría de los conceptos del vivir bien se reducen al confort y a la seguridad. Vivir bien como aspiración, no todavía como realización. La gente aspira a vivir bien, pero nunca vive realmente con esta sensación. Son dos cuestiones independientes que desarrollaremos más tarde. Ahora se trata, como razón primordial, de la aspiración de vivir bien.

El fin esencial crea fines subsidiarios, pero que siguen siendo importantes. El fin esencial siempre entra en conflicto con los fines esenciales de otros seres humanos y con las particularidades del medio geográfico, social, político e histórico. De aquí que tengamos que empezar a considerar también como fines los actos de comer, matar (o ajusticiar), vestir, dormir, curar, viajar, distraerse, etc. Un ejemplo clarísimo: comer es un fin; plantar repollos y usar manteles de hilo son

medios. Otro ejemplo: curar es un fin; trasplantar un corazón —la última palabra de la técnica quirúrgica— es un medio. Conviene ir distinguiendo, aunque es difícil, los fines de los medios. Y entonces tendremos que reconocer que hasta ahora la naturaleza humana y vegetal presenta unas características inmutables, que los fines, desde el hombre mesopotámico, han variado en escasa medida y que, a cambio de esa inmutabilidad, los medios se han complicado terriblemente. Este es el hecho notabilísimo que se ha venido conformando a lo largo de los siglos, lo cual no quiere decir con caracteres absolutos, por supuesto, que los medios, en su acelerada complicación —complicación que suele deslumbrar a los hombres hasta un grado de enajenación mental, lo que yo llamo nuevo mesianismo—, no hayan influido de una manera sutil en los fines. Los medios científicos, por ejemplo, pueden de hecho influir en los fines del hombre, y esto equivale a decir que la ciencia debe proponerse transformar la condición humana en la medida en que interese transformar la condición humana, la naturaleza —poco antes denominada «inmutable»— del ser humano, que no es inmutable, pero cuyas mutabilidades son tan lentas e insignificantes que casi no vale la pena hablar del asunto, por ahora.

Interesa advertir que cuando se habla de fines nos referimos a fines provisionales, pues si creemos en una remota posibilidad de cambio, de mutabilidad, hay que creer en su provisionalidad.

De modo que en la actualidad no se ha producido un real «progreso» más que en los medios de que se vale el hombre para conseguir determinados resultados, la mitad de ellos impuestos por el instinto, por exigencias de cuerpo, estómago, sexo, descanso. Si estamos de acuerdo con esta propuesta, ya es posible hablar de los medios, someterlos a discusión, los medios que van desde la caverna al rascacielos, desde la carreta al reactor, desde la aldea a la megalópolis, desde el rudimento de las conductas hasta el subconsciente freudiano, desde la esclavitud hasta las nociones marxistas, desde la simple transacción del cerdo por la vaca hasta las políticas monetarias. El hombre vive con la impresión de que la complicación de los medios es inevitable, pero que comporta también un pavoroso fondo de esterilidad. La idea de progreso ha hecho crisis en nuestro tiempo, pues se ve claramente que no hay una finalidad en la historia y que la insatisfacción, el anhelo oculto, se van a producir a todos los niveles de civilización. El hombre ahora comprende mejor que nunca que sus problemas tienen dos vertientes: la primera se sitúa en lo social, «exterior», político y económico, y la segunda en el convencimiento de que la resolución de las anteriores propuestas no va a *constituir el futuro*. (Pero en verdad nos estamos anticipando a trazar un cuadro general.)

Dentro del problema de la complicación de los medios se inserta el tema que ahora nos interesa: la publicidad. El elemento coagulante entre los medios y los fines es el dinero, valor convencional que efectúa las conexiones necesarias. En una sociedad bien organizada, ideal, el dinero no habría perdido su estricto sentido convencional. Una sociedad bien organizada es una sociedad virtuosa en la moderación. En una sociedad mal organizada, desmesurada, no sólo se compra y se vende con dinero, sino que, además, se compra el dinero. Comprar dinero no es ninguna tontería. Y esta operación sólo puede realizarse cuando el hombre empieza a vivir en un clima de necesidades superiores a las que le permiten sus ingresos. Podemos convenir en que tales necesidades superiores son también artificiales, puesto que toda megalomanía, toda inadecuación, toda falta de racionalismo, de objetividad y mesura es un artificio. No vamos a incurrir ahora en la trivialidad de decir que la publicidad moderna es la que crea ese clima de necesidades artificiales. Las necesidades artificiales, la inadecuación entre la realidad y los deseos, son vicios propios del crecimiento. Pero la publicidad contribuye poderosamente a acelerar las necesidades del individuo y a hacerle perder noción de la *jerarquía del deseo,* del devenir lógico en su universo de sustituciones. Este es un viejo e importante tema, de mucha tradición histórica, que la publicidad moderna, basada en el estudio de los resortes psicológicos, no tenía por menos que agarrar. Se trata del mito de la Tierra de Promisión. Escribe Carpentier: «Según el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente —cualquier tiempo presente— un Mundo Mejor» (1). Ya Cervantes se extendió sobre la Arcadia feliz, y en las culturas de la antigüedad, griega, romana o hebraica, se encuentran alusiones a países de égloga y a edades doradas, de parecida traza al paraíso terrenal de los cristianos. El sueño persiste —el fin—, pero los medios se han transformado. Hoy, según la mentalidad y educación de los grupos sociales, la Tierra de Promisión es una película del Oeste americano o una casita junto al mar, o reviste las múltiples formas del utilitarismo moderno, es decir, la publicidad que, en principio, sólo trata de allanar mercados, de responder coherentemente a la demanda, de crear incluso esta demanda —y aquí se funden dos planos, aquí es donde se verifica la citada compra de dinero—, de influir en la opinión pública, acaba indirecta y finalmente por rozar células de la masa humana en sus aspectos biológicos, culturales, políticos e íntimos, de manera que la publicidad llega en la actualidad a

(1) ALEJO CARPENTIER: *El siglo de las luces.* Compañía General de Ediciones. Méjico, 1962.

constituir una de las más confusas e influyentes actividades de la llamada sociedad de consumo. Y la publicidad preocupa porque no es un valor absoluto, porque se confunde con actividades no específicamente publicitarias —las informativas—, de organización de empresas —las relaciones públicas— o de aspiración al poder —la propaganda política (2)—. La publicidad no es todo eso, pero sin embargo participa de todo eso. Y cuando un valor se presenta difuso, las conclusiones sobre sus ventajas e inconvenientes resultan también difusas, a no ser que tratáramos de delimitar en lo posible un estricto campo de acción, sin perjuicio de que más tarde enlacemos con las primeras relaciones anotadas en este trabajo, de carácter más humanista y general.

La historia de la publicidad —podremos consignarlo así— está íntimamente ligada a la historia del hombre y al crecimiento de la sociedad. Piensa Arnold Hauser que el pintor y cazador paleolítico creía poseer la cosa misma en la pintura, «pensaba que había adquirido poder sobre el objeto en el retrato del objeto. Creía que el verdadero animal sufría en el momento la muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado» (3). El bisonte pintado constituía, pues, una invocación mágica, un deseo. El hombre necesitaba el animal para comer, para satisfacer un instinto, como el de abrigarse o copular. El animal pintado —si admitimos la teoría de Hauser, muy respetable— era un deseo, una necesidad y, al mismo tiempo, algo factible de poseer *de verdad*. Con toda la veneración que sentimos por la prehistoria artística, y como prueba, primero, de la indisolubilidad de ciertos conceptos y, segundo, como demostración de que la publicidad se nutre y vibra y prolifera *a pesar de ella misma* sobre una constante de carácter metafísico en las personas, es preciso convenir en que los primeros rasgos publicitarios surgen con el deseo. Entre el salvaje que pinta un ciervo porque lo desea y quiere comérselo y el obrero de la fábrica automatizada al que le proyectan en el ahogo veraniego del cine sabático, entre cansancio y bostezos, un «corto» donde es posible contemplar el agua azul transparente, la mamá guapa y feliz y la sombra de los pinos de la casita de campo, no hay tanta diferencia como nos empeñamos en creer. Simplemente, han experimentado notable complicación los medios y el sistema de relaciones.

Dentro de este paralelismo entre los factores publicitarios y la vida

---

(2) ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama. Madrid, 1957.

(3) «Nixon —o lo que es lo mismo, el partido republicano— tiene un presupuesto de diez millones de dólares para gastar en anuncios televisados en este último mes de campaña electoral; el producto más anunciado por las pantallas —una marca de cigarrillos— emplea seis millones de dólares en todo un año» (de los periódicos).

misma, destacan, como hechos históricos quizá susceptibles de consideración objetiva en el orden que nos ocupa, determinados hitos relacionados con la publicidad, tales como la invención de la imprenta en el siglo XV, y la fundación del primer periódico (siglo XVII), unidos a la mayor libertad comercial, a la inundación de los mercados, al brote de la competencia y a la perfección de los medios técnicos. La primera empresa de publicidad fue fundada en París por Teofrasto Renaudot, en 1612. Los primeros anuncios en los periódicos datan de Inglaterra, año 1652, a las puertas de la revolución industrial, cuyos fenómenos conocidos —liquidación de los métodos de producción artesanos, mecanización, emigración a las ciudades, competitividad comercial, inicio del gran capitalismo, etc.— vienen a conformar la fisonomía de la vida occidental que se alarga hasta nuestro tiempo.

La publicidad y sus múltiples conexiones, la influencia que ejerce sobre la conducta del individuo y, por tanto, de la sociedad, ha llegado a ser tan importante y evidente que ya nos preguntamos con cierta inquietud qué ventajas o qué males mayores pueden derivarse de esta situación.

La publicidad es el arte de vender. La publicidad es un ejemplo típico del retorcimiento de los medios para desembocar en el más viejo de los fines subsidiarios. Los pregoneros del imperio romano —años antes de Jesucristo— que ensalzaban por las calles las excelencias de un esclavo o del ganado, se proponían lo mismo que, por ejemplo, Rosser Reeves, un especialista norteamericano en la tarea de saber qué se le puede vender a la gente, y que razona así: «Sabemos, por ejemplo, que no queremos estar gordos. No queremos oler mal. Queremos tener hijos que gocen de buena salud. Queremos tener una dentadura hermosa. Queremos vestir bien. Queremos gustarle a la gente. No queremos ser feos. Buscamos amor y afecto. Queremos dinero. Nos gusta el confort. Anhelamos un hogar más bonito. Queremos la honradez, el respeto de nosotros mismos y un lugar en la comunidad. Queremos poseer cosas de las que nos sintamos orgullosos. Queremos alcanzar el éxito en nuestro trabajo. Queremos gozar de seguridad en la vejez» (4). Las relaciones públicas empresariales no tienen más objeto que colaborar en la venta de cualquier producto, ya sea jabón o billetes de tren. Las campañas electorales de los políticos también pretenden vender un sistema, unas ideas de gobierno, ciertamente más complicado que vender un dentífrico, pero que a la larga utilizan igual mecánica y se proponen el mismo resultado que ya se proponían los aspirantes al Senado

---

(4) Citado por GEORGE A. MILLER: *Introducción a la psicología.* Alianza Editorial. Madrid, 1968.

romano al escribir sus nombres en los ladrillos. Verdaderamente todo puede reducirse a los conceptos de compra y venta. A través de las prestaciones de la prensa, la radio, el cine, la televisión, el cartel; a través de la vista, del oído, a todas horas, en cualquier lugar, nos sentimos inmersos en una fuerza latente, persuasiva y sistemática que, con palabras e imágenes ordinarias o refinadas, originales o estúpidas, nos invita a comprar y despliega ante los ojos ya fatigados toda la gama del deseo, de la eficacia, del éxito en la vida. El hombre no puede huir, se ve forzado a escuchar y a ver. Si viaja le asaltan enormes carteles estratégicos. Si va a una sala de fiestas es obsequiado con cerillas publicitarias. Si compra un periódico no tiene más remedio que fijar la vista en las planas de publicidad. Si pasea de noche por la ciudad hay un cielo rutilante de recomendaciones. Si entra en un cine cae en la magia de los intermedios publicitarios. Si se queda en casa lo persiguen por partida triple: la radio, el televisor, las revistas. Para ir al trabajo en el metro o en el autobús tiene que leer obsesivamente los anuncios. No hay escapatoria. La gente con la que habla ha visto o leído las mismas cosas y, quiérase o no, existe una mentalidad en cierto modo conformada por la fuerza persuasiva y persistente, la fuerza que lo recomienda *todo,* desde la trivialidad de una marca de detergente, un frigorífico «distinto», hasta la imperiosa necesidad de poseer una casa en el campo, un automóvil mejor o un conocimiento adecuado de los canales de Venecia. El hombre asume turbiamente, minuto a minuto, de manera inexorable, el cúmulo de objetos, cosas, actividades, funciones que la vida le brinda y que no tiene. El tener también es susceptible de mejoramiento. Y aunque éste no piense ni por asomo realizar todas las sugestiones que se le brindan, siempre hay varios asuntos que hieren su retina, semillas que caen en campo abonado, o es el contorno familiar, profesional o amistoso el que le fuerza a tomar en consideración el mundo de sugestiones. La alienación puede ser más profunda y, si en este caso se trata de comprar, también puede tratarse de votar a un político, de ignorar que su libre albedrío ha sufrido menoscabo y hasta de enamorarse exclusivamente del ideal de mujer que le brindan los cortometrajes publicitarios.

El escritor francés Georges Perec ha reflejado bien el problema de una pareja que vive con el deseo de las «cosas» y la capacidad adquisitiva disociados: «En el mundo en que vivían era casi una regla desear siempre más de lo que se podía adquirir. No eran ellos quienes la habían decretado; era una ley de la civilización, un dato real del que la publicidad en general, las revistas, el arte de los escaparates, el espectáculo de la calle e, incluso, en un cierto aspecto, el conjunto de las producciones comúnmente llamadas culturales, eran sus expresiones más

adecuadas» (5). Francisco Ayala tiene una visión negativa del proceso. Flotamos en un mar de apetencias indecisas, frustrantes, convencidos de que la vida debe gozarse. «Ahora, atomizada la sociedad, disuelta la burguesía, convertidos los negocios en un colosal aparato burocrático que funciona por inercia, ya el único punto de vista que prevalece en su dirección es el aumentar las ventas y, por tanto, el de ampliar el auditorio para la publicidad. ¿Cómo? Pues mediante la apelación a los estímulos más elementales y la satisfacción de las demandas más comunes, con abandono paulatino de los grados superiores.» De esta masa lamentable, según Ayala, es de donde la técnica de las comunicaciones extrae sus pautas y, en cierto modo, coincide con Reeves al afirmar: «En forma mecánica se investiga lo que las gentes quieren oír, y se les dice; lo que quieren ver, y se les exhibe. En último resultado, vaciedades, naderías» (6). La multitud está desamparada espiritualmente, y los órganos activos de la cultura no cumplen su misión y, si la cumplen, esta misión queda ahogada por el diapasón tremendo de la publicidad y por la confusión de planos. El hombre no huye, no puede huir y, además, ¿por qué huir? Al mismo tiempo que se le brindan sugerencias se le brinda también una considerable dosis de información: marcas de *whiskies*, lugares típicos, especialidades, analgésicos, datos sobre el progreso de la técnica, la moda, y ve mujeres bonitas, vajillas refulgentes, salones confortables; ve por doquier la «alegría de vivir» y se enamora de un fuego de chimenea y de un glu-glú con hielo. Es muy fácil. La alegría de vivir está en pisar la muelle alfombra o en beber coca-cola con ron en la playa, rodeado de hermosas muchachas y canciones de amor. Y no hay ningún problema porque usted puede comprar la coca-cola a plazos. Y sabemos que las muchachas son constituyentes de la bebida espumosa, es decir, que ya de fábrica vienen adheridas, como elemento connatural. No se haga problema. Estamos a su servicio. Todo esto es brillante, pulcro, eficaz, elegante, bueno, divertido, ligero. Hay una publicidad sana y abierta con algo de material informativo. O hay una simple publicidad enmascarada. Esto es lo que el hombre de la calle nunca averigua. «La capacidad de consumo parece no tener fronteras—expresa Meyerson, destacado urbanista—; y por otro lado se nos prometen aumentos en el confort y en la satisfacción estética, así como la abolición de todo trabajo penoso. Las descripciones de la utopía moderna nos ofrecen más de una alusión a la abundancia sin esfuerzo y a la vida fácil» (7).

---

(5) GEORGES PEREC: *Las cosas*. Seix Barral. Barcelona, 1967.
(6) FRANCISCO AYALA: *El escritor en la sociedad de masas*. Sur. Buenos Aires, 1965.
(7) *La metrópoli del futuro*. Seix Barral, 1967.

Pero es sin duda Vance Packard uno de los que se han ocupado con más rigor del tema publicitario. Su libro *Los artífices del derroche* (8) describe minuciosamente la profunda alienación que sufre el norteamericano medio a cuenta de la saturación del mercado y los manejos de los productores de bienes de consumo, dentro de la aparente «era de la abundancia» por la que atraviesa el país. El aumento de la productividad, dice Packard, puede ser absorbido si cada ciudadano consume más, o si todos los años hay más ciudadanos. De lo contrario habrá menos trabajo. Toda la técnica del fabricante y del publicitario consiste, pues, en vender más, vender como sea, mediante hábiles estrategias, entre las que se cuenta como más importante la «obsolescencia planificada». Packard cita a un conocido diseñador industrial: «Toda nuestra economía se basa en la obsolescencia planificada, y todos los que puedan leer sin mover los labios deberían saberlo para estas fechas. Fabricamos buenos productos, inducimos a la gente a comprarlos y al año siguiente introducimos deliberadamente algo que hará que los primeros resulten anticuados, fuera de moda, obsoletos... No es un derroche organizado. Es una sólida contribución a la economía norteamericana.» Que, dicho sea de paso, su orientación parece estar condenada al fracaso o, al menos, induce a serias preocupaciones. Otro ejemplo elocuente, debido a B. Earl Puckell, presidente de la Allied Stores Corporation: «La utilidad básica no puede ser el cimiento de una próspera industria del vestido. Debemos acelerar la obsolescencia. Nuestra tarea consiste en hacer que las mujeres se sientan desdichadas con lo que tienen... Debemos hacerlas sentirse tan desdichadas que los esposos no puedan encontrar felicidad o tranquilidad con su excesiva propensión al ahorro.» La obsolescencia, en la división de Packard, es complejísima y se refiere a la obsolescencia de función, de calidad, de atractivo. Sustitución vertiginosa de productos, nuevas necesidades permanentes, créditos, venta de sueños, cultivo del hedonismo, incremento de la población, derroche, peligro de agotamiento de los recursos naturales, etcétera, son las consecuencias inmediatas. Para evitarlas en lo posible, aun reconociendo que el sistema ha llevado a Estados Unidos a un grado de bienestar desconocido en la historia, para el que no existen puntos de referencia, Packard aboga por la protección del consumidor, por el restablecimiento del orgullo de la calidad, por el respeto del equilibrio recursos-población, y hace una serie de sugerencias para que el pueblo de los Estados Unidos pueda elaborar a la larga una forma sensata, inteligente y satisfactoria de vida, y conservar al mismo tiempo una economía razonablemente próspera.

---

(8) *Los artífices del derroche.* Sudamericana. Buenos Aires, 1961.

Sea como sea, Norteamérica, típico representante evolucionado del sistema capitalista y de la libre empresa, donde la llamada sociedad de consumo (9) se enfrenta con rutas inéditas, tiene problemas graves en cuanto al desmesuramiento de la producción y los incentivos. La mayoría de los países occidentales, según permitan sus recursos, siguen igual trayectoria. Ahora bien, quizá el único defecto que tenga el importante libro de Vance Packard consista no en sobrestimar el impacto de la publicidad, que en Norteamérica, a juzgar por la descripción, es aberrante, sino en subestimar, o no intentar siquiera otro tipo de explicación patológico y filosófico, la ductilidad de la masa. Desde Packard, es decir, desde su enfoque, muy interiorizado en los resortes profesionales del vendedor, la publicidad, la voluntariedad expresa de convencer, es la exclusiva promotora de las reacciones consumidoras. Da esta impresión. Mientras cabe pensar —no enteramente opuestos a Packard, pero sí introduciendo un matiz— que los efectos de la publicidad son complementarios —abominable e inteligentemente complementarios— de la naturaleza misma de la vida, de la estructura psicobiológica de la persona, que responde a su vez a un compuesto educacional cuya enumeración superaría todos los «alardes psicológicos» de los medios publicitarios. «La noción errónea de que los motivos sociales pueden saciarse —expresa el psicólogo George A. Miller— ha confundido a algunos economistas y les ha inducido a profetizar que cuando el mercado estuviera saturado —cuando el 80 por 100 de las familias norteamericanas poseyera refrigeradores, o el 70 por 100 poseyera automóvil— la economía descendería al nivel que estableciera la tasa de sustitución. No tuvieron en cuenta los salarios del optimismo. Las familias que tenían un frigorífico querían uno mejor; las familias que tenían un coche querían dos; las familias que tenían frigorífico y coche querían tener su casa propia. La homeostasis (estado constante, equilibrio) sigue un curso totalmente diferente.» Se ve que Miller, como científico, escribe desde otra órbita. En Packard habríamos visto al poderoso publicitario imponiendo los dos coches mediante una estratagema. Es de creer que para una interpretación correcta de las influencias positivas y negativas de la publicidad hay que tener más en cuenta las involuciones *per se* del individuo y que aquélla trabaja paralela y complementariamente a las virtudes y defectos de la condición humana, más claramente, a su naturaleza contradictoria, que inexorablemente se relaciona, como punto de referencia insoslayable, con la noción de felicidad y el gusto de vivir. Esto no es un invento de la publicidad.

---

(9) ¿Cuándo no ha existido una «sociedad de consumo»? El término es pueril. En todo caso, será una sociedad de gran producción y gran consumo, es decir, una sociedad integrada por más gentes y más necesidades.

Bertrand Russell quiere convencer a sus lectores de que por muchos argumentos que se aduzcan, la razón no se opone a la felicidad. Y define: «El hombre feliz es el que no siente el fracaso de unidad alguna, aquel cuya personalidad no se escinde contra sí mismo ni se alza contra el mundo. El que se siente ciudadano del universo y goza libremente del espectáculo que le ofrece y de las alegrías que le brinda, impávido ante la muerte, porque no se cree separado de los que vienen en pos de él. En esta unión profunda e instintiva con la corriente de la vida se halla la dicha verdadera» (10). Hermosas palabras en verdad, dulce idealidad, pero pura utopía, sin embargo. La razón no se opone a la felicidad. Lo que se opone a la felicidad es un conjunto de razones y de glándulas. Las personas, cuando no luchan contra la precariedad económica o la enfermedad física, luchan contra el aburrimiento o la nostalgia de otra vida, o la ansiedad, la espera, la esperanza, la espera sin esperanza. López Ibor ha escrito un libro para demostrar que la sociedad está neurotizada. Claudel dijo que la mujer había sido creada para despertar deseos que no podía satisfacer, y hay quien aplica esta frase, con razón, a la prosperidad material. La vida actual no satisface al individuo, y hay que tener en cuenta que en todos los tiempos hubo una raya de la civilización y de la discordia. Luego el problema, antes que de civilización y desarrollo, que de eso también, es de ontología, aunque deba admitirse las grandes —no totales— influencias que el progreso ejerce sobre las cosas en sí mismas.

Volviendo al lenguaje cotidiano, al de la calle, el hombre cree que tiene un futuro. Lucha por su futuro. Este futuro se cifra en un ascenso, en ganar más dinero, en tener más comodidades, en hacer un viaje a las cataratas del Niágara, en casarse con la más hermosa, en tener hijos, en sacrificarse por un ideal —político, científico, humanista—, en cualquier cosa, no es importante determinarlo ahora. Pero hay que aceptar nuestra forzosa participación en esta espera del futuro, que le otorga jerarquía temporal a la vida y es como si cuadriculara nuestra gestión vital. En el noventa por ciento de los casos —salvo la situación de plenitud—, el hombre tiene la impresión de que su presente no le basta en sí mismo, de que es provisional, y requiere el advenimiento de ciertos futuros alineados como ovejitas delante de su larga e insaciable mirada. Pero los futuros innumerables —pongámonos en el mejor de los casos— se van sucediendo, es decir, hay tiempo de ascender, de casarse con la hermosa, de ir a las cataratas, y la unidad de la vida, la incierta aspiración a lo absoluto, no están en ninguno de estos futuros, los cuales, al verificarse, crean automáticamente una nueva tanda

---

(10) Bertrand Russell: *La conquista de la felicidad*. Austral. Madrid, 1964.

de futuros, de necesidades. El hombre llega a comprender por fin que esta *mecánica de las necesidades* es inexorable e ilimitada, y que terminará sólo cuando termine su propia vida. Por tanto, llega a sospechar —y aquí comienza su error y la misteriosa y estúpida grandeza de vivir— que la continua devanadera es estéril y que la vida carece de sentido.

Establecer que la vida no tiene sentido supone remitir al hombre a Dios o al fracaso. Ni una cosa ni otra. Es increíble el número de pensadores ortodoxos que reniegan de la civilización o del progreso técnico para concluir que el problema de hombre es de raíz divina. También es increíble el número de pensadores heterodoxos que reniegan en los mismos términos para concluir dejando al hombre sin Dios, sin progreso y sin nada, al estilo de un Samuel Beckett, para luego ellos seguir viviendo y no encontrando nunca una explicación satisfactoria a esta obstinación en vivir sin sentido. Si insistimos en vivir es que la vida tiene algún sentido. Pero antes hemos tratado de establecer que la vida no tiene sentido. ¿Cómo conciliar afirmaciones tan opuestas? Hay respuesta, y no es un juego de palabras: el único sentido de la vida es precisamente su falta de sentido. No se trata, ahora, ni de Dios ni del fracaso. Se trata de que la falta de sentido queda demostrada por la repetición estéril de las necesidades y los futuros que se van sucediendo y, o no contienen nada en su mítico seno, o crean otro futuro con igual categoría de espejismo, hasta cansar al más optimista. Entonces está claro que la falta de sentido y, al mismo tiempo, la incitación permanente, la permanente incompletividad, la permanente insatisfacción, la permanente carencia de absoluto —temas en modo alguno ajenos a la psicosis que han creado la publicidad y otros medios informativos—, son los que inducen al hombre a mantenerse en la brecha y a correr en pos de algo que, por fortuna, nunca va a tener sentido. Otra cosa es, como diría Camus, la «fulgurante plenitud», que interrumpe la mecánica de la cotidianidad —nunca de las necesidades— y es plena sin duda porque es fulgurante y fugaz, y no podría ser de otro modo; ser de otro modo equivaldría a dejar de ser. Pensar que la vida no tiene sentido es como una encerrona del nihilismo, pero pensar que la falta de sentido es su único sentido equivale a una reestructuración evolucionada sobre la misma base nihilista, con apertura vital y constructiva y con el gran mérito de no recurrir al lastre más pesado de la mayoría de las formulaciones filosóficas: las grandes conversiones.

De esta manera la publicidad, incitante y vacía, retorcida y estéril, se erige como uno de los elementos principales, de ramificaciones innumerables, en la creación de estímulos sin sentido, de espejismos do-

rados, que a la larga le van a reportar al hombre su nada despreciable *sentido de la incompletividad* y le van a seguir permitiendo enfrentarse con su verdadero destino —la muerte— en un estado de permanente perplejidad y de inconsciente coraje.

Ahora bien, igual que la publicidad ejerce su obsolescencia planificada, los altos poderes del país están en la obligación de planificar restricciones a la publicidad, ya que se viene demostrando en sociedades más evolucionadas que sus estímulos al crecimiento, a la creación de prosperidad, producción, puestos de trabajo y población puede desembocar en un grave desequilibrio entre las necesidades y los recursos, aparte de, como señalan Packard y otros, convertir las ciudades en una insalubre fealdad congestionada. En Madrid, por ejemplo, es cada día más nocivo el aire que se respira, desaparecen las plazas recoletas y los árboles para dar cabida al exceso de automóviles. Según sus recursos urbanísticos, Madrid ya tiene exceso de población. Sus nuevos habitantes tienen que irse a vivir a treinta kilómetros, a pueblos que dentro de poco serán suburbios. El crecimiento crea prosperidad: hay que construir más viviendas, carreteras, medios de transporte y de distribución. Puestos de trabajo. Capacidad adquisitiva. Más población, más producción, más trabajo, más capacidad adquisitiva, más producción... Todo este asunto tan estéril a la larga, si bien corresponde a una constante de la naturaleza humana, instrumentada secundariamente por la publicidad, debe ser controlado científicamente por organismos insobornables, pues todavía queda un peligro mayor: que el resultado de las intensas e importantes investigaciones neurofisiológicas —lo que algunos llaman biocontrol—, que constituyen la única posibilidad seria y radical de transformar o de influir en los fines del hombre y, por tanto, en las hasta ahora insoslayables contradicciones de su condición, con todo lo que eso comporta en lo referido a la complicación estéril de los medios y a las exigencias de la superpoblación mundial, que el resultado de estas investigaciones, repito, sirva para culminar la alienación humana. En esa fisura es donde debe centrarse la extrema vigilancia.

Eduardo Tijeras
Maqueda, 19
Madrid, 11

EL ROSTRO DE CRISTO EN EL ARTE ESPAÑOL

(SIGLO XIX)

POR

EL MARQUES DE LOZOYA

No es el siglo XIX la época más propicia para el arte religioso. Hay naciones (España, Irlanda, Polonia, las provincias flamencas de Bélgica) en las cuales se vive el cristianismo, a lo menos en la mayoría del pueblo, con la intensidad de los siglos medievales; en otras, la tradición cristiana está iluminada por una luz de ocaso, más tenue cada vez. Hay una gran diferencia respecto a los siglos anteriores. Hasta el siglo XVIII inclusive, los artistas tratan los temas religiosos exclusivamente para que sus creaciones exciten, en los templos, el fervor de los fieles. No nos damos cuenta frecuentemente de que las obras maestras que hoy se amontonan en el frío y aséptico ambiente de los museos fueron objeto de un culto y que ante aquellos cristos y aquellas madonas, ahora clasificadas y estudiadas por los eruditos, acudía el pueblo, en la penumbra de las iglesias a llorar sus penas y a buscar remedio para ellas. En el XIX hay talleres de arte para el culto, pero el tema religioso suele ser tratado por los artistas sin otro objeto que reproducir su belleza o, en determinadas épocas, evocar una página histórica con la objetividad con que se representaba un pasaje de la guerra de los Treinta Años.

En España el siglo XIX es todavía, en la pintura, un gran siglo en el cual se sigue imprimiendo en ella las características del arte español de todos los tiempos. Durante las primeras décadas se prolongan por artistas formados en las escuelas de la centuria anterior, las corrientes del XVIII: el barroquismo, que quiere ser clásico, de Antonio Rafael Mengs y el austero clasicismo de David, que no admite otra belleza que la que procede de la estatuaria griega y romana. Hacia el 1830 la sociedad europea, fatigada de la tiránica imposición de temas de la antigüedad pagana, vuelve los ojos a la Edad Media; la Edad Media deformada que evocan las novelas de sir Walter Scott y del vizconde de arlincourt, y se impregna de una espiritualidad que quiere ser cristiana y caballeresca. En España la nueva corriente es acogida con

entusiasmo, pues España ha sido siempre romántica y barroca (para Eugenio d'Ors el romanticismo no es sino una fase de la constante barroca) pero la corriente romántica adopta tres formas diversas: el romanticismo «internacional» que se inspira en los modelos de Francia, de Alemania y de Inglaterra; el de los pintores que intentan prolongar la «manera» de Goya y el de los seguidores andaluces de Bartolomé Esteban Murillo. Hay también una interpretación del paisaje y de los tipos populares de origen inglés, pero esta corriente no tiene relación alguna con el arte religioso.

Naturalmente es la prolongación del siglo XVIII la que informa las primeras manifestaciones artísticas de la centuria siguiente. Igual se pintaba en 1799 que en 1810. Por esto muchos pintores que prolongan su vida física a lo largo de la centuria no hacen sino continuar, con cambios, puramente accesorios debidos a la moda, la estética barroca de la centuria precedente. Este es el caso del valenciano don Vicente López Portaña (1772-1850), uno de los más insignes dibujantes de todos los tiempos, y que no hace sino prolongar, en un ambiente ya impregnado de romanticismo, la escuela de Mengs y de sus discípulos españoles. Profundamente religioso en su vida, López tenía la gran ilusión de llevar al lienzo los fervores de su espíritu, pero en este aspecto su pintura es un fracaso. Sus apoteosis barrocas no tienen ni siquiera la gracia ingrávida de los de Bayeu o Maella, y cuando quiere representar el rostro del Señor —como en el «Buen Pastor» del museo de Valencia— extrema cuanto hay de dulzón, de amanerado y de declamatorio en la pintura de Carlos Maratta y de sus secuaces. Don Vicente López es uno de los primeros pintores españoles que dieron forma plástica y difundieron la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, si bien en la tabla del museo de Valencia y en grabados devotos (López fue un incansable diseñador de temas para estampas piadosas) representa solamente el Corazón Divino sin ninguna figuración antropomorfa. Otra herencia del siglo XVIII, que no tiene hasta comienzos del siguiente su perfección, es el riguroso neoclasicismo académico a la manera de David, pero esta escuela cuyos corifeos son en España don José Aparicio y don José de Madrazo llevaba consigo, en su admiración exclusivista hacia el mundo pagano, su esterilidad para expresar los ideales del cristianismo. Lo mismo sucede con los escultores como Manuel Alvarez. Sólo en este tiempo se da en España un arte puramente pagano.

Precisamente el hastío ante la frivolidad del siglo XVIII y ante el rígido exclusivismo académico, empeñado en resucitar los inertes ideales del mundo grecorromano, surge, al comenzar el segundo tercio del siglo XIX, una poderosa revolución estética que intenta, no siempre con fortuna, la resurrección del ideal cristiano de la Edad Media. Según

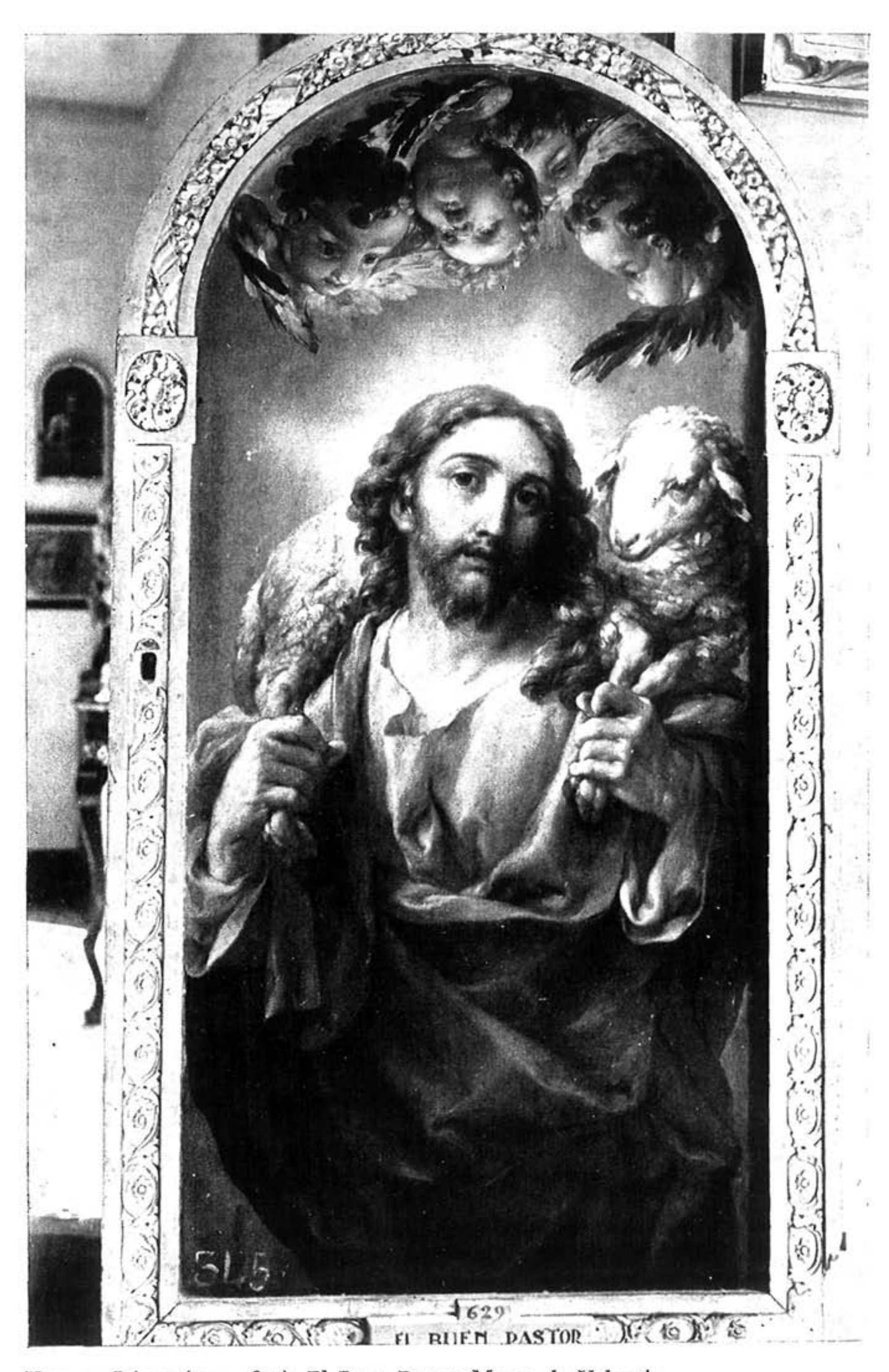
A. Cirici Pellicer hemos de buscar las raíces espirituales de este momento en el círculo de la revista *Alhenaemn,* de los hermanos Schegel, en el cual había por lo menos un vago sentimiento de religiosidad y un intento de comprensión de los ideales del Medievo. Este movimiento estético se hace francamente católico en Federico Ouerbeck, el cual en 1813 se convierte a la religión romana. Entusiasmado con las inmensas posibilidades que le ofrecía su descubrimiento, Ouerbeck fundó la Cofradía de los Nazarenos que se estableció en Roma, en el convento abandonado de San Isidoro. Al grupo se sumaron algunos jóvenes artistas alemanes de gran prestigio, entre ellos Pedro Cornelius y Guillermo Kaulbach, que llevan durante casi medio siglo la dirección de los medios artísticos de Roma. A él acudían con fervor de neófitos, muchachos de toda Europa y, entre ellos, algunos españoles.

Había naturalmente tanta inexperiencia como entusiasmo en la pasión de los nazarenos por la Edad Media. Hay, por de pronto, el deseo de realizar un arte penetrado de espíritu sinceramente cristiano, que inspirase en los espectadores sentimientos de devoción incompatibles con las apoteosis barrocas y con los gestos declamatorios del neoclasicismo, pero para expresar este ideal se echa mano de un repertorio ecléctico: la composición recuerda a la de los pintores italianos del siglo XVII; el dibujo se inspira en Rafael y en Leonardo. Con estos elementos y con un colorido falso que quería ser brillante, los ingenuos pintores del círculo de Roma creían emular el arte de fray Angélico, de Boticelli o del Perugino. En la pintura romántica el rostro del Señor vuelve a su concepto histórico que había hecho olvidar el neoclasicismo, con crenchas finas facciones encuadrados por la luenga barba y las nazarenas.

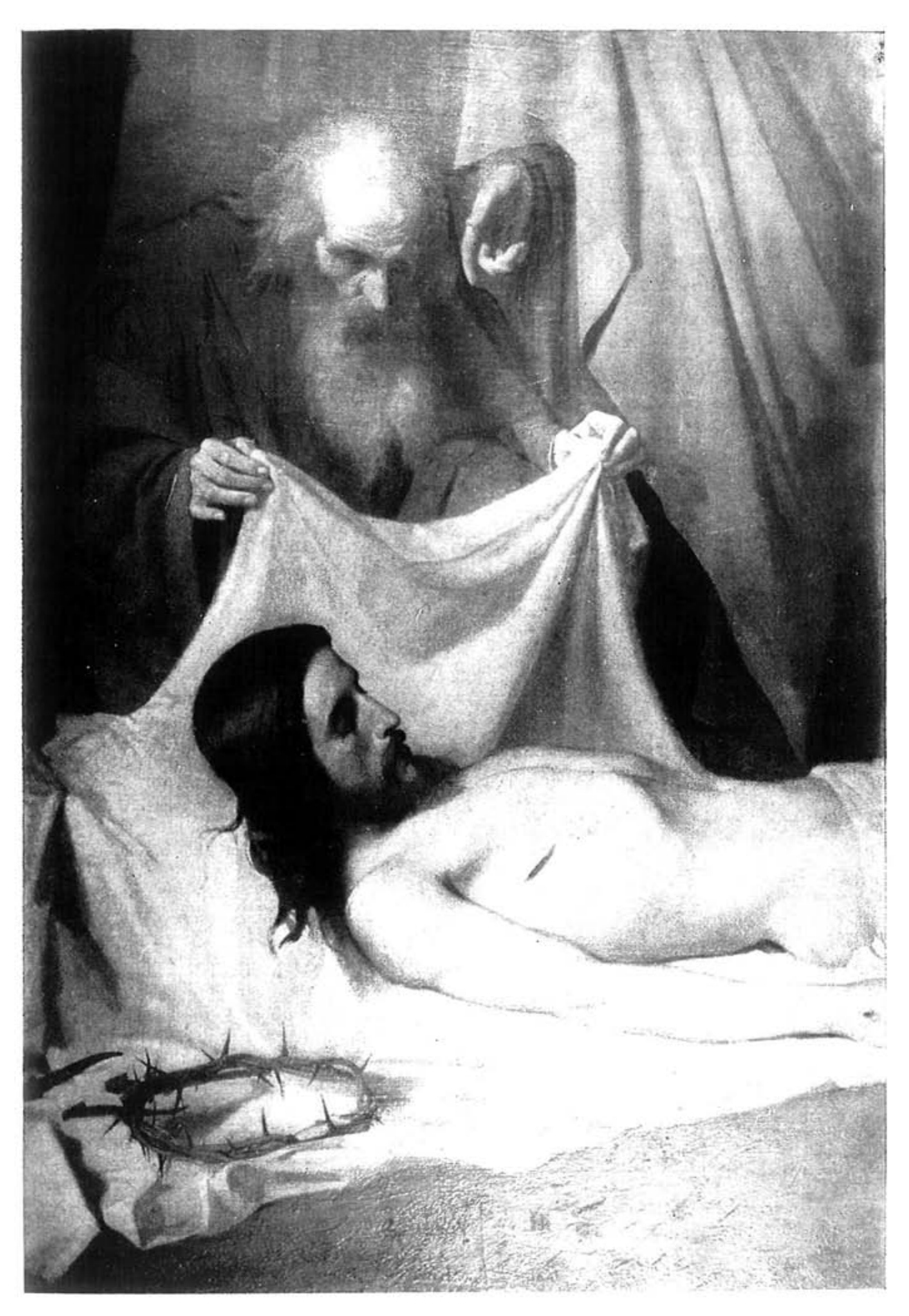
Pintores alemanes, italianos y franceses pintan centenares de escenas evangélicas que todavía se reproducen en los finos grabados de los recordatorios. Aun cuando algunos jóvenes españoles de los que estaban más al tanto de las novedades internacionales, como Federico de Madrazo, Carlos Ruiz de Ribera y los catalanes Joaquín Espalter, Lorenzale y Pelegrín Clavé, se adscribieron con entusiasmo al romanticismo internacional, realizaron muy poca pintura religiosa y en ella aparece muy rara vez el rostro de Cristo. Apenas hay en este tiempo en España pintura propiamente litúrgica para altares y retablos, pues aquella generación más empeño puso en destruir y dispersar la herencia de las anteriores que en acrecerla con nuevas aportaciones.

En las exposiciones nacionales el cuadro de «Historia» triunfa plenamente y si se trata el tema religioso es como un cuadro de historia más. Acaso el único cuadro español de categoría que responda al ideal de los «nazarenos» sea el «Descendimiento», de Domingo Valdivielso,

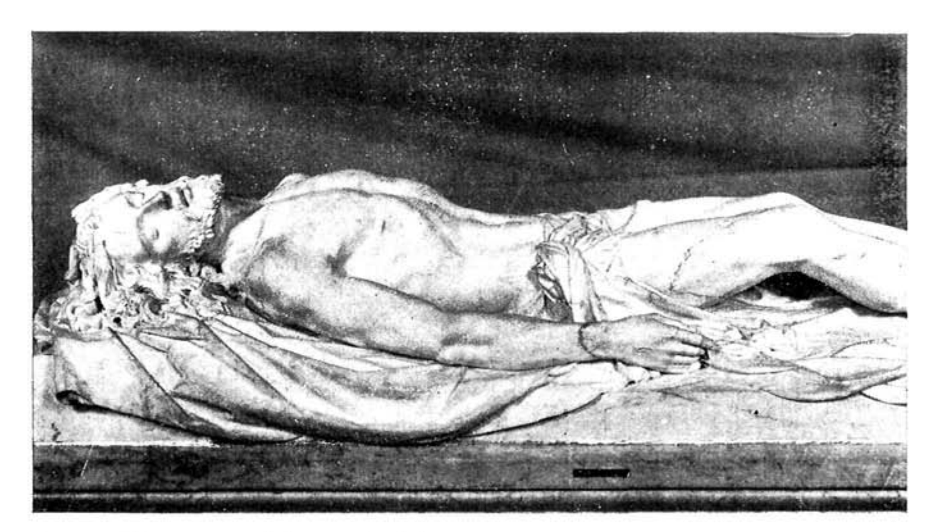
GOYA (1746-1828). *La oración del huerto.* Escuela Pía de San Antón. Madrid.



VICENTE LÓPEZ (1772-1840). *El Buen Pastor*. Museo de Valencia.



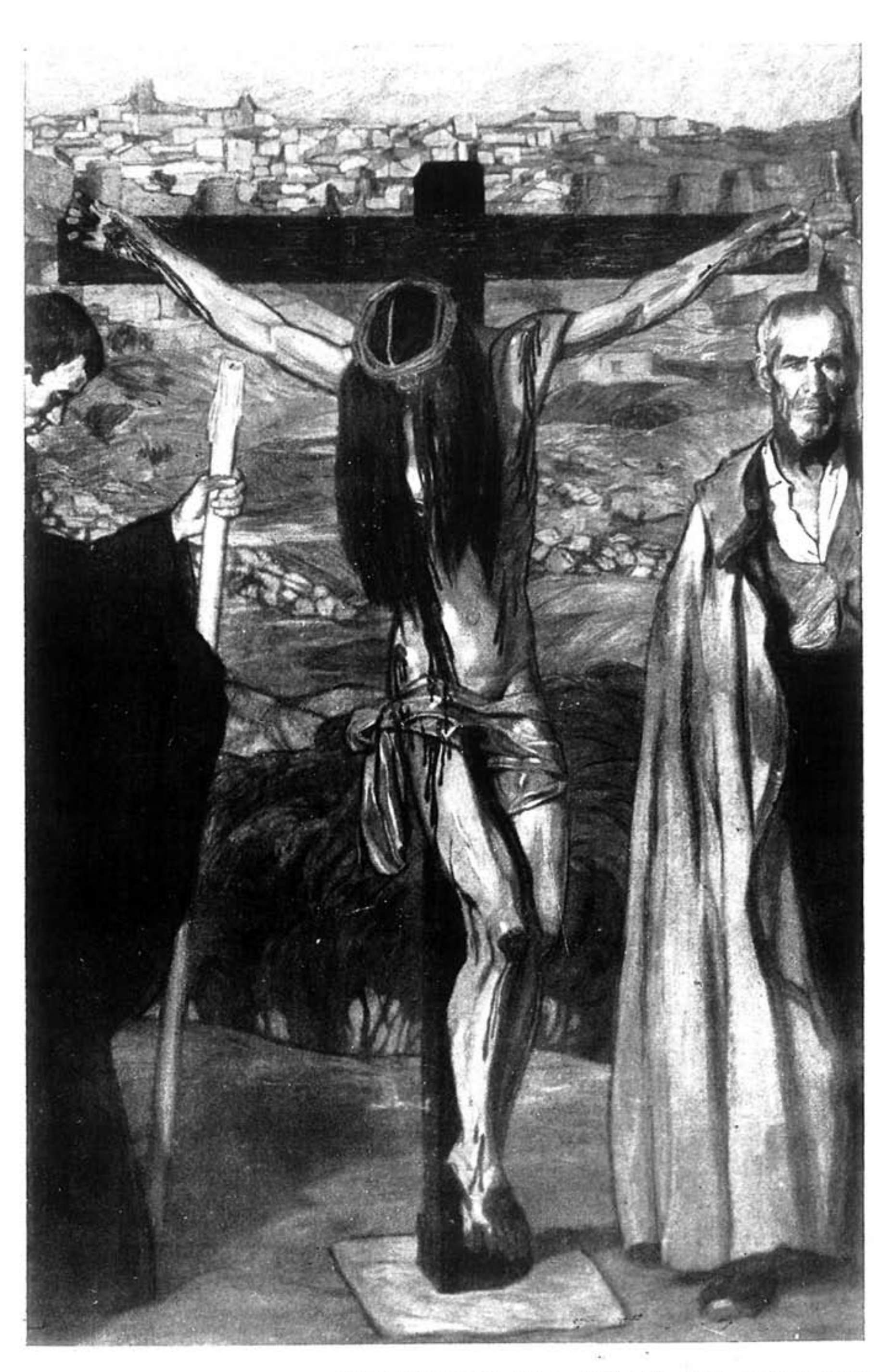
DOMINGO VALDIVIESO (1830-1872). *Descendimiento* (fragmento).
Museo de Arte Moderno. Madrid.



AGAPITO VALLMITJANA (1833-1905). *Cristo yacente.*
Museo de Arte Moderno. Madrid.

José Jiménez Aranda (1837-1903). *Cristo en la Cruz.*
Museo de Arte Moderno. Madrid.

Antonio Muñoz Pegrain (1841-1924). *Jesús en el Tiberiades* (detalle). Museo de Valencia.



IGNACIO ZULOAGA (1870-1945). *El Cristo de la Sangre.*
Museo de Arte Moderno. Madrid.

premiado con segunda medalla en el certamen de 1864. Todo el cuadro, de excelente dibujo, está penetrado de una emoción sincera y la hermosa cabellera de Cristo muerto impresiona con su noble y serena majestad.

Cambian, al mediar el siglo, las corrientes estéticas en Europa, y esta vez el cambio es más favorable aún al genio hispánico. En arte como en literatura, es el realismo la novedad que se ofrece a una sociedad fatigada de las lucubraciones del Romanticismo. Apagado el fervor idealista de las primeras generaciones del siglo XIX, es ahora la ciencia el ídolo que ofrece a las juventudes. El afán pedagógico del momento hace que se exija a los artistas la exposición de un tema histórico, no deformado por la exaltada imaginación de los románticos, sino reconstruido mediante pacientes investigaciones. Es la época del gran cuadro «de historia» en la cual el artista se dedicaba a evocar un texto mediante pacientes búsquedas de erudito. El estudio directo y apretado del natural, que figuraba entre las exigencias de la nueva escuela es propicio a los artistas hispánicos, que no tenían que hacer sino seguir a su propio temperamento y ser fieles a su propia tradición. La época del realismo erudito es para la pintura española un gran momento en el cual se da con frecuencia el caso, antes inusitado, de que traspasen las fronteras nombres españoles.

Muchas veces esta pintura de «Historia» tiene asunto religioso, reconstruido con la mayor minuciosidad de época y ambiente, pero desprovisto de todo poder emocional. La figura de Cristo pasa por el lienzo sin dejar estela alguna de divinidad, como la de Julio César o Carlos V. El rostro se suele dejar en la penumbra o se oculta con los cabellos. Copiado muchas veces de un modelo vulgar, no responde al concepto ideal que los cristianos tenemos del divino rostro y que los pintores de otros tiempos, más rudos, evocaban fácilmente. Recordaremos «La Deposición de Cristo», de Vidal González Arana (1895); «El Sepulcro», de Germán Hernández (1864), en San Francisco el Grande; *Flevit super illam,* de Enrique Simonet (1892); «Cristo en la Cruz», de Jiménez Aranda; «Jesús en el Tiberíades», de Antonio Muñoz Degrain (1910); «Las dos miradas» (el encuentro de Cristo con San Pedro después de la negación), de Manuel López de Ayala.

Al cabo los autores de estos grandes lienzos tuvieron la disculpa de que no fueran concebidos para que se orase ante ellos. Son cuadros «de exposición» sin otro objeto que demostrar facultades evocadoras y maestría técnica. La gran empresa religiosa de la Restauración alfonsina fue la decoración de la iglesia neoclásica de San Francisco el Grande, obra costeada sin regateos por la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén. Hubiera sido una ocasión única si hubiese habido

entonces pintores de inspiración religiosa, pero los grandes lienzos, cuya maestría técnica es indudable, de Manuel Domínguez, de Alejandro Ferrant y de Casto Plasencia, apenas si tenían mayor inspiración religiosa que los que enviaban los mismos artistas a las exposiciones nacionales.

Mayor importancia, aun cuando no mayor novedad, tiene la escultura religiosa. El arte escultórico nació para la expresión de ideales religiosos y apenas ha habido algún escultor que no haya intentado alguna vez plasmar, en el modelado, estos ideales. La escultura religiosa del siglo XIX puede dividirse en dos grupos. De una parte está la escultura erudita de aquellos escultores que dedicándose habitualmente a asuntos profanos, alguna vez trataron temas religiosos en efigies no dedicadas generalmente al culto, sino en los cuales se enfoca el tema como un asunto histórico cualquiera. Casi todos los grandes escultores del siglo XIX trataron alguna vez de esta manera motivos tomados del Evangelio, de la Biblia o de la vida de los santos. Pero hay también imagineros profesionales consagrados a labrar imágenes para las necesidades del culto. Aun cuando se trate de artistas de una categoría más modesta, los imagineros conservan mejor la tradición de la escultura religiosa en madera policromada, porque han de atenerse a las preferencias de los devotos, cuyo gusto continúa aferrado a los viejos modelos.

La primera fase de la escultura española del siglo XIX, lo que podríamos llamar «romanticismo académico», es una de las más estériles para el arte español. Faltan escultores de primer orden, con la excepción de Manuel Alvarez, el Romano, del cual no tenemos noticia que se enfrentase nunca con la imagen de Cristo, y los escolares estudiosos de la Academia constreñían su temperamento a la imitación de modelos extranjeros de valor muy relativo. En el rostro de Cristo se siguen las normas señaladas, en pintura, por el grupo de los «nazarenos» alemanes. El rostro del Señor es de una belleza académica que se procura afinar y espiritualizar en lo posible agrandando los ojos, de expresión majestuosa matizada de una serena melancolía; haciendo la nariz recta, delgada y fina y expresiva la comisura de los labios. La cabellera nazarena se trata con especial cuidado y primor.

Es difícil encontrar representaciones de Cristo en la obra de escultores de este período, influidos todavía por los ideales paganos del neoclasicismo. El catalán Damián Campeny (1771-1855) dejó bellamente modelado el divino rostro en el paso del Santo Sepulcro de madera policromada del gremio de revendedores de Barcelona y en dos obras que se conservan en la academia barcelonesa de San Jorge. José Piquer (1806-1871), de los más celebrados de aquella generación y el que dejó

obra más copiosa e importante, fue gran admirador de la obra de los antiguos imagineros y les igualó en pericia en el manejo de la gubia. Reflejo de este concepto tradicional se advierte en la cabeza de Cristo en el grupo de la Trinidad del Carmen, de Madrid. Mayor dedicación a la escultura religiosa hay en la dinastía valenciana de los Bellver. De uno de ellos, Francisco Bellver, segundo de este nombre, hubo una imagen del Corazón de Jesús, según el modelo francés de los talleres de San Sulpicio, en la desaparecida iglesia de San Luis. Su hermano Mariano dejó un paso de la Flagelación para una iglesia de Aranjuez. El tercero de los hermanos, José Bellver, presentó en la exposición nacional de 1860 un cristo yacente admirablemente modelado dentro de los cánones de la escuela; dejó bastantes imágenes en iglesias madrileñas. Ricardo, hijo de Francisco, fue el artista más importante de esta familia y acaso el mejor escultor religioso del siglo XIX. En 1866 labró un grupo de «La Piedad». Esculpió algún crucifijo y alguna imagen del Corazón de Jesús, obras en las cuales el frío eclecticismo de la escuela se hace más sensible y más expresivo.

En el último tercio del siglo XIX cambia fundamentalmente en Europa el concepto de la escultura, que hasta este tiempo había conservado un saludable apego a las normas clásicas. La libertad y el realismo, juntamente con la maestría en el oficio, son las únicas cualidades que presiden la labor de los escultores de las últimas décadas de la centuria. Aquellos admirables modeladores buscan en su obra efectos pictóricos por medio de diversos planos cuyos fondos se diluyen en inverosímiles *sfumaturas*. No se buscan ya la nitidez y la pureza de los contornos en el bronce o en la piedra, sino que se quiere que estas nobles materias conserven la huella de los palillos sobre el barro. El escultor, insistiendo en el concepto pictórico, procura copiar minuciosamente todo género de accesorios. La figura humana no es ya como exigían los cánones clásicos, el casi exclusivo objeto del arte escultórico. En España una pléyade de relevantes escultores, oriundos casi todos de las tierras barrocas de Levante, procuran implantar estas normas internacionales. En su obra, muy copiosa, consagrada a la exaltación de glorias patrióticas y de grandes figuras nacionales, según el criterio didáctico y positivista del momento, aparece alguna vez la figura de Cristo. Agapito Vallsmitjana (1833-1905) fue acaso el mejor escultor religioso de su generación. Su «Cristo yacente», presentado en a exposición de 1876 tiene en el rostro toda la belleza varonil y patética de los grandes escultores andaluces del siglo XVII.

Las cualidades y los defectos de la escuela se extreman en la obra copiosísima y esparcida por todo el mundo de Agustín Querol (1863-1909), abarullada y hecha de prisa, con excesivas colaboraciones, pero

en la cual hay fragmentos admirables. Puede situarse entre ellos la cabeza de «El Salvador», en el panteón de la familia Girona, en el cementerio de San Isidro, de Madrid, en la cual se advierte un intento, frecuente en la escultura religiosa de este período, de caracterizar la espiritualidad del Divino Modelo con un gesto un poco teatral. El valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), que igualó y superó sus éxitos, le supera también en la perfección del modelado, en el cual alcanzó extremos de inverosímil delicadeza. Cultivó mucho y con diversa fortuna la escultura religiosa. En sus pasos procesionales para la Semana Santa de Zamora siguió la tradición de la imaginería castellana, extremando muchas veces efectos teatrales en la expresión del rostro de Cristo, acentuados por la policromía excesivamente realista según el criterio pictórico de su generación. Mayor nobleza consiguió en el Sereno Rostro, tratado con un concepto muy moderno de los volúmenes en el Sagrado Corazón que modeló para un panteón familiar en el cementerio de la Habana. El segoviano Aniceto Marinas (nacido en 1865) se caracteriza por su delicada sensibilidad y por sus posibilidades de infundir emoción a sus obras, y estas cualidades han hecho de él un gran escultor religioso. Mejor que en su famosísima imagen del Corazón de Jesús que corona el Cerro de los Angeles (destruida en 1936 y actualmente rehecha, en la cual se deja llevar del concepto teatral de su escuela), se aprecian sus méritos en sus imágenes en madera policromada destinadas al culto. En «La Piedad» de la iglesia del Sagrado Corazón de María, de Madrid, el rostro de Cristo muerto es bellísimo, encuadrado por el cabello desmelenado, finamente esculpido, con el gesto de agonía todavía impreso en los divinos labios y con un reflejo de dolor en los ojos entornados.

Simultáneos en el tiempo con estos escultores que aspiraban en las exposiciones nacionales a la gloria oficial, hay en toda España una serie de talleres sin otra calidad que su sencilla y sincera menestralía, que aspiran a proveer las necesidades del culto. Sin demasiadas pretensiones artísticas, un poco aparte de las corrientes de su tiempo, estos modestos artistas conservan a veces algo de la tradición de los talleres gloriosos y su obra inspira a veces más devoción que la de los escultores premiados en certámenes oficiales. Así en la comarca de Murcia la tradición de Salzillo se prolonga a través de su discípulo Roque López y de los discípulos de éste. En Canarias la escuela de Luján penetra en el siglo XIX mediante sus continuadores Estévez y Arroyo. En Valencia continúa la actividad de los talleres del siglo XVIII, como el de los Vergara, los Esteve y los Capuz. En Madrid, Salvador Páramo y López es el último representante de la imaginería religiosa de los grandes escul-

tores académicos que alguna vez cambiaban el cincel por la gubia. En sus obras se advierte una devoción sincera y un profundo conocimiento del oficio.

La representación de Cristo, de la Virgen y de los santos constituye el gran problema del arte religioso actual. Se ha encontrado, en arquitectura, la adaptación del templo a la nueva sensibilidad de los fieles, a las tendencias actuales de la liturgia, a las orientaciones del segundo Concilio Vaticano. Los arquitectos que han de construir un edificio dedicado al culto han de adaptarse a la nueva estética, a los nuevos sistemas constructivos, a los materiales adoptados actualmente, de la misma manera que sus antepasados del siglo XII hicieron románico, y gótico los del siglo XIII. No hay nada tan absurdo como reiterar en cemento los primores que de la piedra viva obtenían los canteros de antaño. La imitación, el *pastiche* han de ser proscritos. En todo el mundo y en España particularmente se han construido por grandes arquitectos iglesias bellísimas, sacando el máximo partido del cemento, del vidrio y del metal. Con estos elementos se han creado ambientes propicios a la oración y en los cuales la liturgia católica se desarrolla en todo su esplendor. También el gusto moderno ha creado en la indumentaria litúrgica y en la orfebrería religiosa modelos de excepcional belleza.

Pero el gran problema surge con la imaginería. No hay en las iglesias actuales la profusión de imágenes, a veces excesiva de los templos antiguos, pero se precisan en ellas, a lo menos, el crucifijo, la representación de Nuestra Señora y la del santo titular, y es lo cierto que la escultura y la pintura actuales pueden lograr aciertos elogiados por los críticos, pero difícilmente producen en el pueblo sencillo claridad en los conceptos ni emoción religiosa. Cuando se trata de arte religioso la libertad del artista ha de estar limitada por la claridad precisa para que el concepto expresado pueda ser comprendido por todos. El arte religioso requiere poder emocional que haga más fácil la oración. El arte figurativo actual es todavía de minorías. El escultor o el pintor que pueda alcanzar prototipos de belleza que, siendo de nuestro tiempo, puedan ser comprendidos por las multitudes, hará un inmenso servicio a la religión y al arte.

EL MARQUÉS DE LOZOYA
General Oraa, 9
MADRID

LAS TRANSFORMACIONES DEL YO EN LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

POR

MALVA FILER

En el mundo creado por Cortázar no hay garantías para la preservación del yo, así como tampoco las hay para el goce pacífico de la rutina. La pérdida de identidad por desdoblamiento se da muchas veces, produciéndose intercambios como en «Lejana», «Axolotl» y «La noche boca arriba», recreaciones del pasado como en «Las armas secretas», o fusiones como en «La isla al mediodía». En declaraciones a Hubert Juin, Cortázar se ha referido a algunos de los relatos en que se opera un desdoblamiento del yo: «Certain récits ont très nettement le poids du rêve: ce sont ceux qui font la part belle a l'échange, comme si l'espace se brouillait, et que d'avoir coincidé une seconde avec son double l'homme restait ensuite à jamais prisonnier du reflet» (1). El tema es también tratado desde el punto de vista de la doctrina de la metempsicosis en «La flor amarilla» y se convierte en una confrontación amo-esclavo de tipo hegeliano en la pareja Oliveira-Traveler de *Rayuela.*

En su última novela, *62. Modelo para armar,* Cortázar ha vuelto a dar expresión a su experiencia de la multiplicidad del yo; esta vez, sin embargo, sus personajes —Hélène y Juan sobre todo— y lá trama —o proyecto de trama, si se prefiere— son mucho más complejos que los de sus obras anteriores. El individuo ya no está completamente solo en la confrontación con su *doppelgänger.* Por el contrario, «el otro cielo», ahora llamado «la zona» o «la ciudad», es una dimensión de vida habitada y compartida por un grupo. Pero es interesante agregar que también esa convivencia se hace a expensas del yo individual, ya que los «elegidos» han delegado una parte de sí en «mi paredro», superentidad que, de algún modo, está fuera y dentro de cada uno de ellos. Los personajes pierden, así, su condición de seres únicos al entrar en «la ciudad» y se vuelven elementos intercambiables de una figura en

(1) Algunos cuentos tienen muy claramente la pesadez del sueño: son los que dan la mejor parte al intercambio, como si el espacio se volviera brumoso y habiendo coincidido un segundo con su doble, el hombre quedara para siempre prisionero de su reflejo. *Les lettres françaises,* París, 20-26 de febrero, 1964, p. 3.

constante transformación, parte de un proceso cuya clave desconocen, fantoches, como el mismo autor ya anticipara en *Rayuela* (2).

Por toda la obra de Cortázar desfilan seres enajenados, invadidos, forzados a cumplir incomprensibles designios dictados por sus «otros». Este es un tema en el que el escritor argentino ha reincidido con insistencia obsesiva a partir de *Bestiario*, encontrándole cada vez nuevas posibilidades y ramificaciones, como atestigua su última novela. Nos proponemos aquí seguir a Cortázar en su empresa, al mismo tiempo expansionista y destructora de la conciencia individual; y, apoyados en el análisis de algunos ejemplos representativos, trataremos de ofrecer posibles claves para la interpretación de este aspecto peculiar de su narrativa.

«Lejana»

Alina Reyes, protagonista de esta historia, tiene una segunda vida que, probablemente, sea simultánea con su vida de todos los días; aunque también puede que le llegue del pasado o no haya ocurrido aún. La «lejana» es su otra personalidad, una mendiga de Budapest, de la que sabe que sufre, que la ultrajan. Se ve a sí misma en lugar de la mendiga, «cruzando un puente helado» (3), con la nieve estrándole por los zapatos rotos. Allí en Budapest, ama a alguien, Rod —o Erod, o Rodo— y él la maltrata.

Alina Reyes no puede creer en lo que piensa. Y, sin embargo, ansía y teme a la vez encontrarse con su otro yo. Imagina una plaza y luego el puente donde encontrará a la mendiga. Les da nombres: plaza Vladas, el puente de los Mercados. Y, mientras escucha un concierto en el teatro Odeón de Buenos Aires, decide que pasará su luna de miel en Budapest. Allí enfrentará y triunfará sobre esa parte de su yo que la obsesiona. Ella es reina —piensa, jugando con su propio nombre— y podrá vencer «esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda» (4). Si realmente es parte de ella, deberá incorporarse a su «zona iluminada» (5). Con esa confianza acude al encuentro. Pero el desenlace es bien otro. Lo que se produce es un intercambio de papeles, por el cual Alina se transforma en la mendiga y ésta a su vez se vuelve Alina Reyes.

Las imágenes pueden y, en efecto, cobran forma y vida propia en

(2) Julio Cortázar: *Rayuela*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, cap 62, página 417.
(3) Julio Cortázar: *Bestiario*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1965, p. 37.
(4) *Ob. cit.*, p. 47.
(5) *Ibidem*.

el mundo de Cortázar. Según este autor, los fantasmas, las sombras que forman parte de nuestra vida interior, pueden volverse contra nosotros mismos y destruirnos. El yo y el mundo cotidiano en el que éste vive están constantemente amenazados por los demonios que crea su imaginación.

«Axolotl»

Este relato completa el ciclo fantástico con animales, que Cortázar había iniciado en *Bestiario*. El protagonista imagina a unos extraños peces, los «axolotl», como seres inteligentes condenados a la inmovilidad y el silencio. «Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*» (6), no eran seres humanos tampoco; y, sin embargo, sentía que algo profundo lo ligaba a ellos. En la mirada ciega de esos ojillos de oro parecía percibir un mensaje, una súplica: «Sálvanos, sálvanos.» Observar al «axolotl» se vuelve obsesión. El protagonista llega a verse a sí mismo transformado en el pez que lo mira desde el interior del acuario. Se cree prisionero en el cuerpo del pez, transmigrado a él con su pensamiento de hombre, enterrado vivo en él y condenado a moverse lúcidamente entre criaturas insensibles. A partir de ese momento, el autor opera un traspase completo de punto de vista. El narrador es el hombre-«axolotl» que describe la conducta del hombre visitante, a quien observa a través del vidrio. Pero la comunicación se ha roto. Lo que era «axolotl» en el hombre lo ha abandonado y ha cobrado existencia aparte. Ya no puede el «axolotl» comunicarle algo al hombre ni éste tratar de acercarse y comprender mejor a aquél. Se ha producido una ruptura de las barreras que separan lo interno de lo externo, y así el yo, en su triple función de hombre-«axolotl»-narrador es personaje, espectador e intérprete al mismo tiempo, desde los dos lados del vidrio. El yo-narrador puede ir de dentro afuera o de fuera adentro del acuario, pero entre el hombre y el «axolotl» no hay comunicación posible, sólo contemplación silenciosa y estática.

«Una flor amarilla»

La reencarnación es otra de las posibilidades de desdoblamiento utilizadas por Cortázar. «Una flor amarilla» tiene por tema la creencia en la metempsicosis. El narrador cuenta la historia de un hombre solo

---

(6) Julio Cortázar: *Final del juego*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1964, página 164.

y fracasado que cree reconocer en un chico de trece años la reencarnación de sí mismo. El protagonista ve analogía entre algunos acontecimientos en la vida de ese niño y ciertos hechos que le habían sucedido a él mismo a esa edad. Tal paralelismo y la semejanza en la conducta presente le hacen pensar con angustia que su propia vida fracasada y sin sentido será repetida por el muchacho y por infinitas generaciones más. Esa vida joven no le parece válida de por sí. Es como si, de algún momento de su propio pasado, hubiera surgido anticipadamente una nueva versión de sí mismo, otorgándole una inmortalidad impersonal que no quiere. La presencia de ese «otro» le hace pensar que él mismo no existe más que como repetición de algún ser anterior, que no es más que una nueva versión de un modelo infinitamente repetido. Su propia vida, además de ser insignificante, no es siquiera única, verdaderamente suya. Puede que sólo sea una apariencia soñada, como la del protagonista de «Las ruinas circulares», de Borges, o que sólo exista como personaje de ficción, a la manera del Augusto que Unamuno crea de la nada en *Niebla*. Y, en efecto, el narrador de «La flor amarilla» se rebela muy unamunianamente afirmando su derecho a morir del todo, para siempre.

Decide impedir la repetición, cortar la serie. La muerte del niño, evidentemente provocada por él, lo hace feliz por un tiempo. Ahora se sabe mortal. Su vida no se repetirá *ad infinitum*, acabará completamente con él. Pero esa felicidad no perdura, porque una tarde, al sentir la belleza de una flor amarilla, se da cuenta de que la muerte que él había identificado con la paz, con «el término de la cadena» (7), es en realidad la nada. «La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. ... Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, ... y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor» (8). Desde entonces vive angustiado por la certeza de su futura aniquilación total y buscando desesperadamente una nueva reencarnación de su yo.

«Las armas secretas»

Cortázar concibe el pasado, del mismo modo que el mito o la leyenda, como una fuerza misteriosa que puede, en todo momento, irrumpir e imponerse sobre el presente. El yo se encuentra entonces sometido al mandato de otras vidas, otros yos que de algún modo se posesionan de él y lo dominan. Este tipo de sojuzgamiento parece tener lugar en

(7) *Ob. cit.*, p. 93.
(8) *Ibidem.*

«Las armas secretas». Los personajes principales son Pierre y Michèle, aparentemente una pareja como tantas y, sin embargo, ambos con un pasado oscuro y obsesivo que los reúne y los separa a la vez. ¿Es Pierre aquel hombre, el «ario puro» que durante la ocupación nazi forzara a Michèle, aún niña? Sabemos por Roland y Babette que ese sujeto había sido ultimado.

Michèle ama a Pierre, pero lo rechaza al mismo tiempo. Hay temor en su conducta. Hacia el final del cuento tiene la intuición de que Pierre y aquel hombre son una sola persona. Pero descarta esa idea porque la cree producto de su recuerdo obsesivo. Pierre, por otra parte, actúa como si estuviera viviendo una segunda vida. Ama a Michèle. Sin embargo, hay un fondo de hostilidad hacia ella que él no puede explicar ni evitar. La escena de la violación lo persigue, como así también el temor de que Michèle lo delate, del mismo modo que había delatado al violador en aquella circunstancia pasada. Una melodía de Schumann, con palabras en alemán que casi no comprende, acompaña todos sus *momentos* con Michèle. Recuerda la casa de Enghien, donde ella vivió con unos tíos durante la ocupación. ¿Pero él mismo ha estado alguna vez allí? No logramos saber si fue Pierre quien cometió el acto brutal en Enghien y si, en el caso de que lo hubiera sido, tiene conciencia de ello. Por momentos parece como si no recordara el pasado, como si no comprendiera las imágenes obsesivas y pesadillas que tal vez le lleguen de una existencia previa, borrada de su conciencia. Otras veces, sin embargo, parece saber quién es, como en el final, cuando compara el presente, su regreso a Michèle después de un momento de crisis, y el pasado, la escena de la violación. El autor prefiere dejar sin resolver el enigma de Pierre. Tampoco nos aclara la conducta final de éste con respecto a Michèle, pues no sabemos si la mujer que enfrenta es la Michèle del presente, o si vuelve a vivir con todo detalle la escena pasada.

Una interpretación realista, pero probablemente inadecuada por lo simplista, sería pensar que Pierre hubiera, en efecto, sobrevivido la ejecución a la que se refiere Roland, pero que hubiese olvidado su vida anterior. La casa de Enghien, la violación de Michèle, las hojas secas sobre las cuales cayó su cabeza al ser herido, volverían a su memoria en forma de imágenes aparentemente desconectadas de su realidad presente. Pero aun si así fuera, ¿cómo se explicaría que Roland, su convencido ejecutor, no lo hubiera reconocido? ¿Y la misma Michèle? También puede pensarse en una reencarnación, o en fuerzas oscuras del pasado actuando sobre el presente. Por algún hueco invisible, Pierre ingresa en el pasado, de un modo que nos recuerda «El otro laberinto», de Adolfo Bioy Casares, aunque con la diferencia de que

allí el concepto de la sucesión temporal es completamente negado. En «El otro laberinto», István Banyay, joven revolucionario húngaro del siglo XX, está obsesionado por el misterio de un hombre muerto en 1604, en la que es ahora su casa; por una serie de circunstancias y coincidencias inexplicables, István acaba por ser él mismo el muerto desconocido de 1604. «István sólo entró en el pasado. Fue él quien llevó en el bolsillo de su capa la copia fotográfica del siglo XVIII», con lo cual quedaba probado que «el tiempo sucesivo es una mera ilusión de los hombres y que vivimos en una eternidad donde todo es simultáneo» (9).

Cualquiera sea la interpretación preferida, es interesante señalar que con «Las armas secretas», Cortázar se inicia en el manejo de un recurso técnico que luego utilizará repetidas veces y de muchos modos en *Todos los fuegos el fuego*. Nos referimos a la superposición de planos temporales y espaciales, por medio de la cual se persigue una visión omnipresente de la realidad. El pasado vive en el presente; París y Buenos Aires, una alcoba parisiense y un circo romano, se dan simultáneamente.

Rayuela

En *Rayuela*, el desdoblamiento se presenta en forma de dos personajes que son como las dos caras de un mismo yo, Oliveira y Traveler. El primero, un ser desarraigado que lo ha probado y rechazado todo y que busca desesperadamente un equilibrio, una morada a la que llama con nombres sacados de distintas lenguas y tradiciones: centro, *kibbutz, gdrassil,* etc. El segundo, al que «le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo» (10), es el otro yo de Oliveira, aquél que Oliveira hubiera podido ser, la otra posibilidad realizada. Traveler tiene una vida doméstica razonablemente feliz; apegado a lo largamente conocido, no ha sufrido las crisis y transformaciones por las que su amigo cosmopolita ha pasado. La relación entre Traveler y Talita podría haber sido la de Oliveira y la Maga; de ahí el irresistible impulso de Oliveira de ver en Talita a la Maga, de suplantar a Traveler en la relación amorosa.

Hemos dicho antes que la confrontación entre Oliveira y Traveler tiene algo de la dialéctica hegeliana entre amo y esclavo. Efectivamente, la mera presencia de Traveler es vivida por Oliveira como una ne-

---

(9) ADOLFO BIOY CASARES: *La trama celeste*. SUR, Buenos Aires, 1967, p. 141.
(10) *Rayuela*, p. 257.

gación de sí mismo. La existencia de Oliveira queda desprovista de sentido ante su otro yo realizado. «Ante el doble encarnado», dice Carlos Fuentes, «sólo queda el asesinato o la locura; de otra manera habría que aceptar que nuestra vida, al no ser singular, carece de valor y de sentido; que otro, que soy yo, piensa, ama y muere por mí y que acaso soy yo el doble de mi doble y sólo vivo su vida» (11).

Ambos no pueden existir al mismo tiempo; una de las posibilidades debe quedar abolida en la otra, le dice Oliveira a Traveler. Pero ¿quién es el yo existente y quién mero desdoblamiento? «Yo estoy vivo —dijo Traveler mirándolo en los ojos—. Estar vivo parece siempre el precio de algo, y vos no querés pagar nada. Nunca lo quisiste. Una especie de cátaro existencial, un puro... El verdadero *doppelgänger* sos vos, porque estás como descarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba» (12).

Pero, para Oliveira, es Traveler el que carece de existencia autónoma. Traveler es su espejo, su punto de referencia. «Por eso siento que sos mi *doppelgänger*», le dice Oliveira, «porque todo el tiempo estoy yendo y viniendo de tu territorio al mío, si es que llego al mío, y en esos pasajes lastimosos me parece que vos sos mi forma que se queda ahí mirándome con lástima, sos los cinco mil años de hombre amontonados en un metro setenta, mirando a ese payaso que quiere salirse de su casilla» (13).

¿Cuál de las dos caras es el hombre? ¿Quién de los dos es la versión original? ¿Cuál debe sobrevivir, Don Quijote o Alonso Quijano? El conflicto así planteado no puede tener solución y lleva a la alternativa de un refugio en la locura o la decisión de un acto suicida. Pero con el capítulo 56, en el que ocurre la confrontación Oliveira-Traveler, termina la novela propiamente dicha. Lo que sigue son los «capítulos prescindibles». Aunque sobre la base de dichos capítulos se puede conjeturar acerca de una recuperación de Oliveira, el hecho es que no sabemos cuál ha sido su decisión frente a la ventana abierta, ni parece que Cortázar crea necesario aclararlo. Lo que le interesa es el conflicto existencial por sí mismo.

«La isla a mediodía»

La realización imaginaria de distintas posibilidades es un recurso que Cortázar utiliza con frecuencia. En *Rayuela*, como hemos visto,

---

(11) «La nueva novela latinoamericana», Suplemento núm. 128 de *¡Siempre!* México, julio 29, 1964, p. XV.
(12) *Rayuela*, p. 394.
(13) *Ob. cit.*, p. 400.

se da por medio de un *alter-ego*. En «Las babas del diablo», en cambio, se trata de la imagen captada por la cámara fotográfica, que cobra movimiento, permitiendo que los personajes cambien de posición como sobre un tablero de ajedrez. En *Todos los fuegos el fuego*, este recurso se observa particularmente en «La isla a mediodía» y en «Instrucciones para John Howell».

El protagonista de «La isla a mediodía» es Marini, un camarero de avión que sueña con Xiros, la isla pequeña y solitaria, rodeada de azul, que sobrevuela a diario en la línea Roma-Teherán. La isla lo fascina con su belleza y su misterio. Verla desde la ventanilla del avión se vuelve necesidad imperiosa; es el momento más importante del vuelo, lo único que da sentido a su vida de camarero de avión, de por sí artificial y fragmentaria. Marini pierde el sentido de la realidad. «Volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizá, el deseo de repetirla, la consulta al reloj pulsera antes de mediodía, el breve, punzante contacto con la deslumbradora franja al borde de un azul casi negro, y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad» (14).

Visitar a Xiros termina por ser la obsesión de Marini. Los incidentes de su vida privada asumen un carácter borroso «y como reemplazando otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul» (15).

Ya en «Axolotl», Cortázar había jugado con la idea del cristal separando dos esferas de la realidad y el protagonista pasando de una a otra mediante la fantasía transformada en realidad. Allí, el pasaje era de la condición humana a la de un pez que obervaba al hombre desde el interior de un acuario. Aquí, el vidrio de la ventanilla es el límite del acuario, donde se mueve la isla como una «tortuga dorada». Y ya podemos anticipar rápidamente el resto. De este lado del vidrio Marini efectuará el salto al otro. Finalmente iba a conocer la isla.

Las páginas siguientes describen su arribo a Xiros, luego de un viaje que requiere varias etapas, su primer contacto con Klaios y su familia, los únicos habitantes de la isla, y su infinito gozo al contacto íntimo con el sol, el viento y el mar. Había realizado su sueño. «Estaba en

(14) JULIO CORTÁZAR: *Todos los fuegos el fuego*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 119.
(15) *Ob. cit.*, p. 122.

Xiros, estaba allí donde tantas veces había dudado que pudiera llegar alguna vez» (16). Sin embargo, el pasado lo persigue en la forma del avión, el mismo avión desde el cual observara tantas veces la isla. Este cae inesperadamente sobre el mar, y Marini nada a rescatar a los pasajeros; pero la única víctima que aflora a la superficie muere frente a él, sobre la arena, sangrando por una enorme herida en la garganta.

Los hechos, tales como se describen hasta prácticamente el final del cuento, son en apariencia claros y no demasiado extraños. Pero, cuando leemos las últimas líneas, nos encontramos con una de las sorpresas favoritas de Cortázar. No hubo tal arribo ni tal paseo de Marini por la isla. Y el hombre que Marini había tratado de salvar del naufragio era Marini mismo, cuyo cadáver, tendido en la arena, es encontrado por Klaios y su familia. «Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Pero como siempre estaban solos en la isla, y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar» (17). Es decir, que Marini no había llegado con vida a la isla ni había conocido a sus habitantes.

Lo que nos ha relatado el cuento puede ser un caso de premonición. Marini imagina, tal vez, su visita a la isla, mientras está pegado a la ventanilla del avión. Y tanto el accidente como la escena final, en la que él mismo yace muerto sobre la arena, son anticipados por él con la más absoluta fidelidad. Esta posible interpretación hace recordar «El atentado», de Jorge Campos, donde el protagonista tiene una visión anticipada de un crimen político, aunque no se da cuenta de la parte que le está reservada en él.

Podría también pensarse, en el caso del cuento de Cortázar, en una vertiginosa serie de imágenes producidas en los pocos segundos que median entre la certidumbre de la caída y la muerte, como ocurre en «El milagro secreto», de Borges. En este cuento un escritor, condenado a muerte por los nazis, obtiene la gracia de vivir mentalmente un año para completar su drama en verso; este año transcurre entre la orden de hacer fuego y la ejecución de la misma. Tanto el personaje de Cortázar como el de Borges ven imaginariamente cumplido su deseo a través de una vivencia en la que el tiempo del reloj queda paralizado y es reemplazado por la duración pura.

La mayor parte de las veces, piensa Cortázar, elegimos lo que nos parece más lógico y claro y lo catalogamos como realidad, relegando lo absurdo o inexplicable al reino de lo fantástico. Pero puede ser que nuestra decisión deba ser precisamente la opuesta, como tantas veces sugieren sus cuentos. En «La noche boca arriba», por ejemplo, es la pe-

(16) *Ob. cit.*, p. 125.
(17) *Ob. cit.*, p. 127.

sadilla la que se impone y vuelve irreal la realidad inofensiva de una sala de hospital. El desdoblamiento de Marini en dos personas, una que va a bordo del avión y es víctima del accidente y otra en la isla, «de espaldas entre las piedras calientes» (18), ilustra nuevamente la técnica de dar vida a distintas posibilidades. A veces se trata de estar uno en distintos sitios, o vivir en distintas épocas, como en «El otro cielo»; otras veces la escisión es mayor porque afecta la personalidad, como en «Las armas secretas». Cortázar encarna las distintas personas que viven en un individuo. Les da cuerpo y existencia autónoma, dentro de un esfera que podríamos llamar de imaginación realizada, o de fantasía eficaz. Esto lo vimos particularmente en «Lejana». Pero, a diferencia de este relato, donde al confrontamiento sigue un intercambio de identidad, en «La isla a mediodía» lo que se produce es un retorno a la unidad. Marini se transforma en actor, víctima y espectador de su propia muerte, para volver a ser nuevamente uno, en la realización perfecta de la escena anticipada.

«62. Modelo para armar»

Esta novela, cuya conexión con *Rayuela* (19) el autor mismo se ha esmerado en destacar, es también una síntesis de todos aquellos recursos con los que Cortázar ha ido formulando su imagen de un yo múltiple y ubicuo. Sus personajes se mueven constantemente en dos planos; uno, el de las casas y calles de París, Londres y Viena; el otro, el de la ciudad, un mundo mágico al que sólo acceden los elegidos y al que éstos logran entrar por puentes que sólo ellos perciben o crean. Cortázar vuelve a utilizar el recurso del escenario giratorio, como ya lo había hecho en «El otro cielo»; y, del mismo modo que Alina Reyes, Hélène vive obsesionada por una misión que debe cumplir en ese mundo misterioso, una misión absurda que la llevará a la muerte. La imagen constantemente recreada en su mente es una verdadera anticipación del destino, como lo es la imagen de la «lejana» cruzando el puente. Hélène fuma y bebe coñac a pequeños sorbos y escucha hablar a Celia «mientras por detrás, en alguna parte que forzosamente hay que situar y que la incertidumbre termina situando siempre detrás o en lo hondo, en todo caso en alguna región diferente de lo que está sucediendo ahí» (20), hay que esperar un ascensor y subir a un piso, entrar en una habitación de hotel, donde la están esperando y dejar un paquete que cada

(18) *Ob. cit.*, p. 125.
(19) *Rayuela*, p. 417.
(20) *62. Modelo para armar*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 139.

vez se hace más pesado. La imagen se repite insistentemente (pp. 144-145, 165, 169, 177, 187, 257), está presente en todos los momentos de la vida de Hélène y termina por empujarla hacia ese ámbito oscuro en el que efectivamente cumplirá su misión y será destruida (pp. 265-266). ¿Quién ha decidido el destino de Hélène? ¿Qué fuerza la guía a esa casa de un Buenos Aires fantasma para entregar una muñeca rota, cuyo interior contiene algo horrible, pero jamás mencionado? Como en las obras anteriores, una serie de coincidencias inexplicables conduce a los personajes a jugar un papel que de algún modo les ha sido asignado.

La imagen que Juan tiene de Hélène está asociada con fantasías sádicas de vampirismo y tortura. En su mente, Hélène, la condesa y Frau Marta «se sumaban en una misma abominable imagen» (21). Tal vez sea éste un modo subconsciente de aceptar lo que en plena lucidez se niega a ver, el lesbianismo de Hélène. Hay una agresividad latente entre ambos. Ella identifica a Juan con un muchacho muerto en la sala de operaciones, un paciente a quien había anestesiado. El, a su vez, vive anticipadamente la escena de Hélène muerta, con los ojos abiertos, y termina contemplando la imagen realizada. Este tipo de visión obsesiva ya la habíamos encontrado en el narrador de «Relato con un fondo de agua». Allí la obsesión había llevado al intento de realizar la imagen soñada por medio del crimen; aquí también interviene una mano homicida, pero no la de Juan, sino la de Austin, quien mata a Hélène por razones suyas propias, aunque su acto sea consecuencia de una cadena de hechos a los que Juan involuntariamente ha aportado el elemento decisivo: la muñeca de monsieur Ochs.

En *62. Modelo para armar,* Cortázar introduce por primera vez un marco colectivo en el que los *alter-egos* se encuentran y establecen una peculiar convivencia, en la que se producen interacción y conflictos. Y el ya mencionado super-yo múltiple y ubicuo a quien cada uno de los personajes llama «mi paredro» y que su creador define como «una entidad asociada, ... una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en una momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro» (22). «Mi paredro» había empezado por ser sólo un nombre puesto a la parte de vida de cada uno de ellos que pertenecía a «la zona». Sin embargo, leemos, «había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades *y* la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros

(21) *Ob. cit.*, p. 41.
(22) *Ob. cit.*, p. 23.

encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera» (23). Y así «mi paredro» se transforma en una entidad de la que todos participan y, al mismo tiempo, una extensión de cada uno de ellos.

La «zona» está en cualquier parte, allí donde el grupo de iniciados se encuentre. La «ciudad» es Londres, París, Viena y la Buenos Aires del recuerdo y la fantasía, la de una calle Veinticuatro de Noviembre en la que siempre habrá «paredones tranquilos y un blanco cenotafio» (24). Lo que importa son las figuras que van dibujando esos seres-fantoches con sus encuentros, choques y desencuentros. El autor los junta, separa y distribuye, armando y desarmando el modelo e invitando al lector a que haga lo mismo con la más absoluta libertad.

Algunas conclusiones

Recapitulando lo expuesto, podría decirse que en el mundo de Cortázar, el individuo suele perder, estrictamente hablando, su identidad, al ingresar en dimensiones físicas y temporales que le son ajenas; pero el yo gana, en cambio, en ese intento de realizar la otra posibilidad, aquélla con la que está misteriosamente ligado. Por medio del «doble» se produce, pues, la expansión del yo, quien se libera de su individualidad para poder ser ambos, el yo y el otro, simultáneamente.

El espectro del «otro» como posibilidad que exige ser realizada está presente en todos los casos aquí analizados. También lo está en «Las puertas del cielo», en la reencarnación de Celina, pero no de la Celina que fue, sino de la que hubiera sido, si por amor a Mauro no hubiera renunciado a cumplir su destino de milonguera. Y una función semejante cumple, en «Cartas de mamá», la aparición en París de Nico, corporeizado en un viajero desconocido. Nico viene a dar vida a una imagen que de él han creado Laura y su esposo Luis; imagen muy distinta de la que había quedado como verdadera para los otros, en un pasado bonaerense que ambos querían olvidar.

Pero el punto de vista de Cortázar no es psicológico, sino, podría decirse, metafísico. El mismo autor así lo ha sugerido, al referirse a su sentimiento de que «aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos» (25). Y, en la tercera parte de

(23) *Ob. cit.*, p. 28.
(24) *Ob. cit.*, p. 32.
(25) Luis Harss: *Los nuestros.* Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 278.

Rayuela, encontramos una explicación del concepto morelliano de «figura», en la interpretación de Oliveira. Según ésta, Morelli buscaba «una cristalización que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser. Fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad. Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiera asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundis* que por fuera del calidoscopio se resolvía en *living room* de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley» (26).

El concepto de individualidad quedaría superado a favor de la idea de un yo ubicuo, capaz de dar vida a otra existencia, fuera de la que aparentemente le ha tocado realizar dentro de su condición presente. Desde ese punto de vista, las transformaciones del yo que acabamos de analizar se explicarían como una contraposición de dos planos, el del yo individual, restringido a precisos límites físicos y temporales, y el del yo mágicamente expandido; este último supondría una transformación del primero y, al mismo tiempo, la reintegración a una estructura o constelación original de la que ambos forman parte.

Así comprendido, el concepto del yo de Cortázar parece estar inspirado en el Budismo Zen, del cual él mismo se ha declarado admirador. Pero hay una diferencia muy importante entre la enseñanza de esa doctrina oriental y la idea que se desprende de los personajes de Cortázar. El Budismo Zen lleva a la liberación del yo individual por medio de la identificación con todos los seres y objetos del universo, y con el universo mismo como un todo. El yo individual es concebido por él como una realización parcial de un poder creador —a veces llamado *tristnā*— que puede asumir un infinito número de formas. Cortázar no sólo se limita a la presentación de dobles, sino que aun esta limitada expansión del yo individual termina, prácticamente en cada caso, con la destrucción del yo expandido y de la doble perspectiva que ella hiciera posible.

En verdad, las obras a las que nos hemos referido en este trabajo son otras tantas historias de derrotas, ya que en cada una de ellas se le niega finalmente al yo la posibilidad de vivir en los dos planos. Alina Reyes deja de ser ella misma y la mendiga, cuando se ve trasvasada a esta última. Pierde la doble perspectiva en que se había desenvuelto su vida anterior. En este cuento se da, es verdad, la posibilidad de comenzar nuevamente el ciclo desde el punto de vista de Alina Reyes-mendi-

(26) *Rayuela,* p. 533.

ga, para quien la «lejana» sería aquella otra mujer que vive una vida burguesa y escucha conciertos en Buenos Aires. Pero esto no puede ocurrir en los otros casos. Hélène es destruida al encontrar finalmente el camino que la lleva a «la zona» en que debe cumplir su extraña misión. El *axolotl* que formaba parte del hombre lo abandona y se queda en el interior del acuario. El hombre ha perdido el *axolotl* que tenía en sí, no puede comunicarse con él, no puede comprenderlo; se ha empobrecido. Pierre queda aniquilado por la versión de su yo realizada ya en un momento pasado. Y algo parecido podría decirse del triunfo, más allá de la muerte, de la Celina original, contra la otra Celina que en vano había tratado de crear Mauro; o de la incapacidad del narrador de «El otro cielo» de encontrar el camino que lleva al París de 1870 y su derrota al quedar irremediablemente del otro lado, en el Buenos Aires deprimente de 1945.

En «La flor amarilla» y en *Rayuela,* la posibilidad de vivir el desdoblamiento es destruida por los protagonistas mismos. En el primer caso, el narrador de la historia mata la otra versión anticipada de su propio yo y decide quedarse dentro de los límites de su individualidad, aunque luego se arrepienta de ello. Y la confrontación entre Oliveira y Traveler es una lucha sin cuartel que sólo se comprende como defensa desesperada de una identidad estrictamente individual, que excluye toda posibilidad de comunión o enriquecimiento de los yos respectivos. Fundamentalmente, Cortázar no puede liberarse del individualismo occidental, y sus personajes, lejos de entrar en el nirvana, deben elegir entre aniquilar al *doppelgänger,* dejarse aniquilar por él o destruirse, física o moralmente, como ocurre en *Rayuela.*

Cortázar parece obsesionado por la idea de que el yo —su yo— esté condenado a ser siempre él mismo, sin siquiera poder serlo del todo. Tener que resignarse a la vida de una sola dimensión, sin ser capaz de realizar más que una de sus múltiples posibilidades, y aun esto deficientemente, es la gran tragedia de la condición humana contra la que se rebela como escritor y como hombre, con tenaz desesperación. Y así surgen de su pluma estas extrañas criaturas, a las que Cortázar quiere dotar de una existencia enriquecida que incluya otras vidas, otros mundos, además de los que, en principio, les ha impuesto el destino. Pero la corteza de la realidad es dura de roer, y el desaliento se apodera más de una vez de este aprendiz de brujo, como se observa en las primeras páginas de *Historias de cronopios y de famas,* donde se capta la tristeza de sentirse irremediablemente encadenado a la rutina de todos los días.

Sin duda, pues, la idea de un yo liberado de la individualidad y, por tanto, ubicuo y susceptible de diversas encarnaciones, ha atraído pode-

rosamente a Cortázar. Pero su intento de darle vida y forma se ve frustrado por una evidente imposibilidad de llevar el concepto no individualista del yo hasta sus últimas consecuencias. Sus personajes se sienten habitados, invadidos, y luchan por reafirmar su identidad. Salen al encuentro de esos «otros», a cumplir un destino que se les impone inexplicablemente. Pero el encuentro con el «otro» acaba siempre con la destrucción concreta o simbólica del personaje.

Las transformaciones del yo en las obras de Cortázar tienen irrefutable validez y fuerza de convicción en el plano de la ficción, y esto es todo lo que debe pedírsele a un escritor. Pero también es cierto que, detrás de cada una de estas ficciones, queda un hombre obsesionado por el deseo de liberarse de sus propios límites, de vivir en un universo personal que abarque todos los mundos, saltando por sobre las barreras del tiempo y el espacio. Por eso, mucho de lo que ha escrito Cortázar, tanto en sus cuentos como en sus novelas —especialmente *Rayuela* y *62. Modelo para armar*—, puede interpretarse como un intento del autor de transformar su propio mundo; el fin de Cortázar no es imaginar mundos ficticios, sino crear la realidad en que vive, cumpliendo así la imagen, obsesiva y angustiante, de su propio sueño irrealizable.

MALVA FILER DE TUNKELANG
825 West End Ave., 9 D
NEW YORK, N. Y. 10025 (USA)

EN LA CARRETERA

POR

JAVIER DEL AMO

Nevaba. Entramos en el bar con los hombros húmedos y la cara brillante. Bajo los cabellos nevados, la piel resistía al frío. Habíamos encendido un nuevo cigarrillo y el agotamiento del día de trabajo daba, paradójicamente, un cierto optimismo a nuestra conversación. Cuando terminamos la cuarta copa, Zósimo ya tenía esa necesidad un tanto brutal de asumir, interiormente, su propio cansancio. Estaba contento. No recuerdo por qué, empezó a reír. Todo su cuerpo se movía (la pechera de su camisa, la breve panza, ligeramente los hombros) al mismo tiempo que los pies recorrían espacios infinitesimales y luego retornaban arrastrándose. Observando las botellas iluminadas por detrás (el horizonte de nuestra visualidad), le dije que si se quería tomar la quinta. Me contestó:

—Yo quiero ahora un San Patricio.

Se apoyó en la barra, fue entornando los ojos hasta cerrarlos y luego los abrió de nuevo: sonreía. Se levantó sobre las puntas de los pies. Enfrente y sumergido en aquel calidoscopio de licores, había un espejito. En aquel espejito estábamos él y yo. Allá en el vacío del espejo estaba su imagen inmóvil, su aspecto derrotado y digno. Aquella faz pálida en la que los ojos eran dos fuegos oscuros e impotentes, la cual había sido llevada por las circunstancias, los hados, las fuerzas del mal, la coyuntura económica; por qué no influyendo las estrellas. ¿Por qué no influirían las estrellas en la configuración de sus historias tangenciales a su verdadero recuerdo? Hacía frío, pero él no pensaba en el frío. Me ofrecía su casa:

—En la calle de Vidal Cárdenas, en el número ocho, tienes tu casa. Vivimos modestamente, pero no nos falta de nada, a ver si me entiendes. Si algún día vas por allí...

Después me dijo también:

—Mi padre nunca me dijo lo que tenía que hacer. Mi padre quería que estudiara, pero yo le dije que no.

Fumábamos. En la radiogramola había una melodía, de María Dolores Pradera, que decía: «Devuélveme el rosario de mi madre, y quédate con todo lo demás», mientras el humo se introducía en nuestros

pulmones con una repentina y alegre rabia y el dulce vino de Jerez de la Frontera entraba como el agua, evaporada la conciencia o, mejor, trasladada al febril labio, al paladar que se ahoga y se quema. Zósimo escupía una partícula de los labios. Luego tosió un poco. Llamó al chico que atendía al mostrador y le pidió, sin mirarle, una mezcla de ginebra con jugo de naranja.

Se la bebió sin respirar, me miró guiñándome un ojo y me dio una palmada en el hombro. Añadió:

—Hoy la cogemos.

Repentinamente los ojos y los párpados y la lengua empiezan a sufrir y una efímera, absorbente, casi absoluta pérdida de razón nos embarga. Es un placer físico, sin recuerdos, no humano. El náufrago que bebe agua salada. El suicida de barbitúricos.

Zósimo se me quedó mirando, como si fuera a pedir o a preguntarme algo. Hizo con todo el cuerpo un ambiguo gesto. Llamó al camarero y pidió vodka con tomate. Fuera nevaba y en aquel bar sólo estábamos él y yo.

Tratando de justificarse de por qué no estudió, como si yo le hubiera pedido cuentas, seguía con su obsesión.

—En realidad, mi padre sí que tenía razón al repetirme que estudiara. No insistió mucho, desde luego. Es una de las cosas que más han hecho sufrir a mi padre. Que yo no estudiara, aunque nunca me lo dijo. No, nunca me lo dijo.

Hablaba con calma. Empleaba aquellas palabras como si los fantasmas de la embriaguez se hubieran disipado momentáneamente. Continuó:

—Pero yo no quería estudiar. Yo, que podía. Yo, que pude, en su día, hacerlo, no lo hice. Ya ves lo que son las cosas. No me iba el rollo de estudiar.

Sus ojos, esos dos fuegos oscuros e impotentes, se fijaron en las mágicas botellas de curacao, de ciento tres. Fulgores rojos, amarillos, azules, negros. Allí en el espejo estaba su imagen blanca. Las líneas de los pómulos escapaban, se esparcían sobre la superficie del cristal. Fuera nevaba.

El borracho que entró era un borracho joven, de unos treinta años. El camarero, de puro aburrimiento, empezó a gastarle bromas. Era muy bajito y le llamaba «enano». Cada vez que oía la palabra «enano», daba un saltito y cerraba los puños. Igual que nosotros, se tambaleaba y alzaba las pequeñas manos tristes y se agarraba a la barandilla de la barra. Aquel hombrecillo debía ser muy conocido en el pueblo, a juzgar por la naturalidad con que era tratado. Nos dijo que estaba nevando (tenía los hombros cubiertos de nieve), nos dijo que era Na-

vidad. Zósimo se abrazó a mí y me dijo que era Navidad. Luego me contaría aquella historia. Un chico de dieciséis años que era él y una prostituta. La prostituta que enseña. Que en aquella noche determinada se constituye en la madre universal. Ambos en la cama, había ternura, ternura desinteresada, y la carne y la pasión de los besos de amor habían roto el pacto y devenía una abstracta entrega. El tiempo se había detenido.

El viajaba en un camión. Llegó a Barcelona, donde la conocería. Le primera noche Zósimo estaba tumbado en el lecho y ella le hablaba, los ojos fijos en un techo que podía haber sido cualquier techo. Al otro lado de la ventana, las sirenas huían. La besó en un hombro. Al año siguiente había tratado de encontrarla pero no lo consiguió. Señas, referencias. Todo inútil. Rumores más o menos fundados decían que había pasado a Francia.

—Es —me dijo Zósimo— tal vez la única chica a la que yo quise verdaderamente.

Me abrazó. Me volvió a abrazar. Después apuró la copa ya vacía.

—Tenía los ojos azules. No se pintaba los ojos. Parecía una virgen.

Imaginé el encanallamiento que ríe, la ternura de las medias luces. Voces, voces, blasfemias. Toulouse Lautrec. Los olores y las risas nocturnas, el callejón cárdeno, violeta del puerto; el viento marino, las gaviotas muertas... el miedo (de todo eso me hablaba Zósimo) y las fachadas sombrías, el nubarrón que la luna, lívidamente, enciende. Olor a plátano y a humedad mientras un acordeón canta al ritmo de la lluvia al ras de los farolillos chinos. Le pregunté:

—¿Cómo se llama ella? ¿Cómo se llamaba?

—Elvira.

Seguía nevando. Zósimo bajó los ojos y su voz me llegó como un susurro.

Allí estaba la sombra de Lautrec, el fantasma de sus tiernas y desesperadas tintas tristes, el factor tiempo y la noche en la que nos manteníamos erguidos, apoyados en la barra, escuchando la samba que la radiogramola ahora expulsaba. Bebiendo.

En los cristales se posaban los copos de nieve, temblaban de frío, y una noche blanquísima, desprovista de sombras, cercaba la oscuridad.

El borracho pequeñito, que se había sentado y, sin mirar a nadie, bebía en silencio, se levantó. Dando un traspiés llegó a nuestra altura y empezó hablando de los malos oficios. Había trabajado con el cristal desde los quince años. Grandes temperaturas. Riesgos innumerables. El chorro de luz, las gafas oscuras, los músculos tensos durante un día en el cual él salía a la calle y esos minúsculos océanos —la fijación de

la luz— llegaba, tras la ciudad nocturna, hasta la propia casa, hasta el lecho conyugal donde la fatiga y el agotamiento no acababan de neutralizar las caricias.

—De manera que usted trabajó con el vidrio —le preguntó Zósimo, con la voz de borracho recién estrenada.

—Así es —respondió el borracho enano, añadiendo—: Quince años trabajé con el vidrio; sí, señor.

Zósimo conocía el oficio. Cuando hizo la mili había conocido a un muchacho que trabajaba en eso. Litera a litera, hablaban de la vida, tuvieron largas conversaciones en las que salieron a relucir los primeros amores. Las mujeres en las verbenas, las fiestas populares. La frialdad de las manchas de vino que la luz del carburo hacía palidecer sobre la madera de los tenderetes. El buen vino y las estrellas.

También latían, emergían de aquellas palabras a media voz la remota conciencia del domingo efímero, la pobreza que las descomunales sombras sublimaba... esa fuerza, esa gloriosa sensualidad de los cuerpos sudorosos y lo ojos achinados de la buena hembra, el brazo blanco, los dientecillos de fiera herida. Se comunicaban pequeños y oscuros recuerdos: la proximidad triunfante bajo la alegre algarabía de los bailantes, cuando él, Zósimo y Ramiro, el que sabía los misterios y las profundidades de peligro y de luz que la industria del vidrio posee, siendo muchachos, cogían a las mozas fuerte y también suavemente, aquellos cuerpos felices y radiantes. Aquellos cuerpos felices y radiantes en cuya sangre corría la descarga eléctrica de una cumbia o de una bossa nova. Aquella cumbia y bossa nova que, bajo las estrellas de agosto, tocaba muy tristemente el ciego del lugar con el acordeón.

Súbitamente: ¡pumba!, el recuerdo de la madre o de un lejano placer o en la mente la conciencia de una nueva necesidad.

Hablaban de eso.

Y se intercambiaban fotos. Sin pensar. Sin sentir, sólo los ojos brillantes cuando Ramiro decía, con su dulce acento gallego: «Y cómo no beber para olvidar, Zósimo, que uno tiene a la madre y a la novia... ¿y cómo no beber, dime, Zósimo?»

Por esa razón, pues, por haber conocido a Ramiro diez años atrás, sabía Zósimo en aquella noche algunas cosas sobre el vidrio. Y le habló. El borracho tenía los ojos azules y se puso a hablarnos de un hijo que estaba casado, y muy bien, en Zaragoza. Encendió un cigarrillo y se empeñó en invitarnos a una ronda. Nosotros, borrachos como estábamos, nos opusimos con energía, como si un borracho fuera un pobre o un niño o un invitado de honor.

Aquel hombre se puso luego a llorar como un niño en el hombro

de Zósimo, que era, en esta noche, algo así como el hogar universal de todos los desvalidos, el reducto de todos los pecadores, el limbo de todos los desesperados.

Zósimo bajó los ojos y suspiró profundamente. El borracho se había retirado de él casi bruscamente y ahora se golpeaba paciente, suave, tristemente la frente contra la barra. Vuelto a la pared de madera barnizada, miraba la noche cuadriculada en el marco de la ventana. Cantaban los fantasmas de su mente una melodía sin forma. Zósimo era de Badajoz y me habló de Badajoz.

—Ahora no, ahora, en invierno, no, claro. Pero en verano aquello se llena, y más ahora con lo de la promoción turística. Se llena de extranjeras y no te puedes hacer idea de lo que es: ambiente todo el que quieras y ligues a todo meter. A la caída de la tarde te coges a una, la llevas a un monte y la metes fuerte.

Dentro de aquella vida, a veces fructificaban sentimientos. Como aquella tarde, con aquella rubia sin nacionalidad, cuando Zósimo creyó entrever el amor. Los dos cuerpos desnudos sobre la chaqueta de pana y allá lejos el incendio del crepúsculo. Zósimo sentía paz. Ella, la rubia sin nacionalidad, se estaba vistiendo y Zósimo, de cara a un cielo casi blanco, aspiraba el enervante aroma del monte y el humo de su cigarrillo. Había cerrado los ojos, oyendo la presencia de la chica muy cerca de él. Creyó entonces sentir el amor; era una sensación tal y como si la conciencia del cuerpo se hubiera esfumado y la verdad inmediata, sin pensamiento, de ser amado se afincara repentinamente en el corazón. Aquella noche (porque habíase hecho de noche por fin), y cuando fue a buscar la moto, comenzó a hablarla, casi en sueños. En el trayecto, el polvo se levantaba y la ciudad —unas cuantas luces aglutinadas en el horizonte— aparecía y desaparecía. Siguió hablando y con los besos de la despedida aún sintió deseos de comunicar algo, pues la acción del olvido funciona automáticamente, aunque no la tristeza y el vacío, que le son complementarios, y todavía esperaría un buen rato después que ella hubo desaparecido.

Dos horas antes las encinas se iban tiñendo de colores sangrientos y cantaban los grillos. Badajoz, cual Sodoma sepultada en el olvido, veíase a lo lejos. Ahora todo había terminado y Zósimo pisaba las calles nocturnas, sin pensar absolutamente en nada. Dos horas antes había metido la mano por debajo del jersey de aquella rubia sin nacionalidad, sintiendo ese brutal latido de la carne que se entrega. Y ahora todo había terminado. Volvió a la carga. Me miraba a los ojos, como buscando preguntas, y con una enérgica minuciosidad en la pronunciación me dijo:

—Se ligaba. Vaya si se ligaba. Tanto que a veces no dábamos abasto.

Allá, en alguna medida presente, estaba la Tierra de los Conquistadores, tierra desnuda y caliente, las calles vacías con el agua sucia humedeciendo el aire, el olor a humo y el cualquier lugar del cielo oscuro ha salido la luna.

Otras veces volvían por la carretera los amigos, alcanzaban un carro y saludaban: el día había terminado.

«¡Qué dulce es el vino San Patricio!», pensé, un poco emocionado. El borracho se sacó del pecho la cartera y nos enseñó la familia con los dos niños asustados, y al fondo, un cortinón opaco. La madre sonreía, como pidiendo perdón por su fealdad, como sublimando con una sonrisa humilde toda una oscura historia familiar. Pero Zósimo la encontró muy guapa. Dijo:

—Es muy guapa.

Ahora el borracho hablaba del método de Ogino y su encarnación en las conveniencias de una vida de economías. El acto sexual —nos decía— es algo que uno a veces se vuelve loco por hacerlo, pero que hay que contenerse; no hay más remedio.

Encendimos nuestros cigarrillos, ofreciéndonos y dándonos fuego, con educación victoriana. La cabeza empezaba a darnos vueltas, pero, en esa misma falta de orientación y lógica, engendrábase la fuerza y el desafío de continuar. Balbuceaba Zósimo. Una fuerza más poderosa que el alcohol erguía nuestros cuerpos en un deseo unificado por estar, por permanecer.

Llegaron unos jóvenes que, con el eterno desenfado de la generación, pusieron, en la radiogramola, la pieza «Con tu blanca palidez», muy de moda entonces. Si te asomabas a la calle, no veías sino el invernal frío y el neón, dentro del vacío, de la oscuridad, de la aureola de nieve abstracta que no cesaba de caer, luciendo lunar. Zósimo parpadeaba y respiraba fuertemente. El borracho se tuvo que sentar.

Pensaba yo en la rubia sin nacionalidad. Imaginaba que, en aquel momento, vivía en Francia, y había, al fin, ordenado su vida. Tal vez si sobre Zósimo la hubiéramos preguntado, hubiera dicho: «Era una época muy oscura para mí» o «No recuerdo nada». Aquella mujer estaba ya en el recuerdo, en el vacío, y aquello era bestialmente triste. No así Zósimo. No así Zósimo, quien se acordaba perfectamente de todo. Hicimos esto y aquello. Salimos, entramos, nos besamos.

Todo, en su mente, que colgaba de aquella noche de invierno, en su mente vacía estaba cuajado y vivo: las colinas doradas por la violencia del calor, la ciudad milenaria, surgiendo de la nada del Sur, bajo la densa bruma, la luna en el cielo y la ebullición silenciosa e implacable de millones de almas. Calles vacías, amores fantasmagóricos y miedo. «Te quiero, te quiero, te quiero», susurraba Zósimo,

la mano tocando la piel cálida de la espada. «Te quiero, te quiero, te quiero», decía en la boca entornada de la chica con una monstruosa ternura improvisada.

Hervían los ojos de Zósimo, enfermos. Me dijo que nos podíamos tomar la sexta copa. El disco, «Con tu blanca palidez», había concluido, y teníamos nuevamente, en la atmósfera, un pasodoble. Los jóvenes que hacía poco habían entrado bailaban en una especie de anexo que había traspasando una pequeña puerta. El borracho salió bruscamente dando un portazo, como un fardo proyectado por una carga explosiva.

Miré otra vez para la ventana y Zósimo había desaparecido. Le encontré cerca de las parejas que bailaban en la rosada penumbra. Se había sentado y, el cigarrillo en los labios y la cabeza vencida hacia atrás, miraba un tanto agresivamente a las parejas. Cerré los ojos, y cuando una de las chicas me miró, pensé, sin saber por qué, en la otra, en la rubia pajiza (según había concretado su color cuando trató de describirla como pudo) y en otra distinta, llamada María, de la que tuve noticia mucho más tarde.

Era la triste historia de mujer casada con un niño y el marido en Alemania. Tristeza, miedo, inseguridad en un jardín público. Zósimo la cogió de la mano y María retiró la mano. Callaron. Zósimo le explicó que sólo pretendía ayudarla, que no se asustara. Volvió a cogerla de la mano, y esta vez ella no la retiró, sino que permanecieron con las manos cogidas, llenos de temores y de una alegría física inmediata, mientras el jardín se iba despoblando, se iba quedando en silencio y el niño pequeño rebullía cuando se besaron en el círculo de sombras crepusculares que les cercaban.

Al día siguiente se vieron de nuevo, y ella, sin embargo, todavía se resistía. Pero él porfió de nuevo, ya más seguro de sí mismo: «Yo no vengo a ti con malas intenciones, yo sólo trato de ayudarte, puedes creerme», hasta que consiguió su dirección, y una mañana se estrecharon desnudos en el mismísimo lecho matrimonial, porque el marido estaba en Alemania perdiendo la vida en la factoría industrial de una ciudad oscura, y las noticias que de él llegaban iban siendo cada vez más cortas y distanciadas. Zósimo así me lo contaría más tarde, concluyendo:

—Cogí miedo y ya no volví a verla más. Salí de la casa asustado, como te puedes figurar, y ya no volví a verla más, hasta ahora. Fíjate tú las cosas que me han pasado.

Eso había sucedido en la plaza solitaria, bajo el cielo plomizo y dulce, polinificado de la primavera. Apretó la mano con más miedo

que vergüenza, hasta que los dedos fueron complementándose, y ella tenía sus bellos ojos oscuros llenos de miedos y de antiguos sueños, ahora naciendo vertiginosamente. Durante aquella semana se verían de nuevo en el jardín, besándose en la boca con el pequeñuelo entremedias, formando el hijo del emigrante, Zósimo y María, algo así como una insegura aglutinación de temor y alegría efímera.

Cuando se habían separado, Zósimo recorría una carretera determinada, cuyas orillas eran cascotes y amapolas, surcando aquella carretera el océano-llanura de las afueras de la ciudad. Volvía la vista, y aquel puntito lejano, que era María con el niño en brazos, hacía un ademán con la mano. Había caído la noche y los pasos de Zósimo resonaban insomnes y pacíficos, atemporales en la inmensa hogaza que el aire azul pálido, la tierra cárdena y las estrellas formaban en derredor.

Salimos afuera, a la nieve y empezamos a temblar. Zósimo avanzaba delante de mí, en la oscuridad mágica de aquella noche de Navidad. No había luna, puesto que nevaba, de modo que aquella luminosidad, fulgor abierto que habíase extendido por todas las cosas (la cuneta, los arbustos próximos, el campo), debía proceder de ese profundo resplandor de la nevada nocturna que altera la intensidad y hasta la esencia de los colores humanos. Extraña noche ésta. Lejos, como parpadeando, había una solitaria casita de campo.

A medio camino, y cuando aparecían ante nuestros ojos las primeras casas del pueblo, Zósimo giró sobre sí mismo y cayó al suelo. Me acerqué. Le dije:

—Levántate, levántate.

Mas aún caería otra vez. Miraba las sombras y tragaba saliva. Resoplaba. Todo su costado tenía una oscura mancha de nieve. Ya estábamos en el pueblo: alguna luz, las casas dormidas, murmullos que atraviesan las ventanas cerradas.

Entramos en la única taberna abierta. Zósimo me invitó por última vez. Borracho o no, Zósimo siempre ha sido generoso.

Entonces se le ocurrió la idea de comprar un jamón. Con el jamón a cuestas llegamos —frío y vagos resplandores de una tierra que, a cada paso, se abría a nuestros pies— a mi casa. En el portal le dije (al día siguiente no se acordaba absolutamente de nada):

—Espera un poco.

Subí como pude las escaleras y le dije a mi mujer que esperara media hora, que estaba con Zósimo. Bajé de nuevo.

Se había dormido en la nieve, de espaldas, las manos sobre el pecho. Le levanté, y me decía:

—Qué, qué, qué.

Le levanté y cruzamos el jardín. De pronto dijo, con un tono de voz muy bajo, extraño, tal vez sombrío:

—Mala noche para los putos pajaritos.

Encontramos a un perrito que tiritaba. Zósimo se detuvo, lo recogió, metiéndoselo dentro de la chaqueta.

—Tiene frío—dijo con rabia—, tiene mucho frío. Se iba a morir de frío.

Continuamos el perro, el jamón, Zósimo y yo. Llegamos a su casa: un edificio que tenía un enorme, triste, sucio patio interior. La nieve, antes de caer, se reflejaba en los charcos. En uno de los balcones había un delantal que habrían dejado olvidado. Subimos —el perro, el jamón, Zósimo y yo— por una escalera estrechísima. En la escalera había algunas inscripciones a navaja: «Viva la madre que te parió», «Dame un beso, morena...».

Zósimo, ya dentro, metió al perro en la cama, el único lugar confortable de la casa. Fue a calentar leche. Esperé mientras, torpemente, se movía en la cocina. Volvió. Dijo:

—Oye —tenía rojas las mejillas—. Voy a abrir una botella de wisky que tengo.

Me apetecía beber wisky. Le dije:

—Perfectamente.

No utilizamos vaso, claro. Fuera, como acariciando, seguía cayendo la nieve. Fuera, como acariciando, también estaba mi mujer, los recuerdos, nuestros recuerdos y los fantasmas. Yo (así como Zósimo) estaba dispuesto a beberme otra botella. Contábamos como con una nueva resistencia. Resistencia al dolor y a la pequeñez que vivíamos. A la nieve cayendo más allá de nuestros cuerpos exhaustos. El perrito vagabundo había dejado de temblar, y ahora dormía. Hubo un instante en el que hubiéramos estado muchísimo tiempo juntos, al menos por mi parte. Pero al minuto siguiente yo tenía que irme: la prisa, la rutina, hacer el amor, mi casa, *mis sábanas, mi agotamiento* bajo mi techo. Le dije a Zósimo que me iba, y me dijo, que ni hablar. Le dije que mi mujer me estaría esperando, que era muy tarde. Me dijo que eso le importaba un pimiento, que no me iba porque lo decía él. Frente a frente y en una nueva dimensión de la borrachera, razonábamos como buenos amigos. Nos dábamos razones, yo me justificaba y él porfiaba. Pero la misma insistencia de Zósimo reafirmaba mi negativa.

—Me voy —le dije—, no insistas.

Entonces fue y cogió el jamón y me lo tiró a la cabeza. Yo me agaché rápidamente, pero el jamón, aun así, dio una vuelta en el aire y la pezuña me rozó la mejilla. En la calle me daría cuenta que estaba sangrando. En la calle me daría cuenta que Zósimo había abierto la ventana y me gritaba:

—Eres un cabrón, ¡vuelve!

Luego añadió, atravesando su palabra el aire nevante:

—Oye. Vuelve cuando quieras jamón.

JAVIER DEL AMO
Ayala, 5
MADRID

NOVELA Y COSTUMBRISMO

POR

JUAN IGNACIO FERRERAS

Una de las particularidades, por no decir características, del siglo XIX español, reside en el hecho de la tardía aparición de la novela. Efectivamente, si por novela entendemos novela «realista nacional», hay que confesar que hasta el año 1870 la producción novelística española peca, por lo menos, de servidumbre con respecto a Inglaterra y Francia, es decir, no es precisamente «nacional», y peca también de «antirrealismo» o de «idealismo», es decir, no es «realista».

Podríamos añadir para clarificar posiciones que entendemos por novela «realista nacional» aquella obra susceptible de ser analizada a partir de dos series de analogías: la novela realista presenta una homología de universos entre el universo novelesco y el universo social en el que la novela se produce; presenta también una correlación de relaciones entre las relaciones materializadas en la misma obra y las relaciones que se producen en el universo social en el que la novela se produce. Finalmente, una novela nacional refleja universos y relaciones que corresponden al ambito nacional, español en este caso. A partir de estas primeras aproximaciones sobre «realismo» y «nacionalismo» en la novela, aproximaciones que, nos apresuramos a decir, sólo tienen un valor operatorio, es fácil comprender que las obras de un Soler, un Cortada, un Larra, un Espronceda, son inexplicables sin la novela histórica de un Walter Scott; de la misma manera, la obra de un Ayguals de Izco, con ser la más popularmente nacional que imaginarse pueda, puede explicarse perfectamente a partir de la obra del francés Sue. En los dos casos, pues, lo nacional no es necesario.

El siglo XIX español, en lo referente a la novela, y para empezar, debe ser estudiado a partir de las traducciones de novelas extranjeras: basta recorrer las páginas de Montesinos (1) para darse cuenta que durante los cincuenta primeros años de siglo, por lo menos, los españoles leen o consumen más novelas traducidas que novelas nacionales o «novelas originales españolas», como se subtitularon las

(1) J. F. MONTESINOS: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Valencia. Castalia, 1955, 345 pp. Las páginas 187 a 306 contienen un «Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)» con más de 2.000 fichas.

obras de los ingenios españoles precisamente para diferenciarse de las traducciones, que eran legión.

Cuando aparece la primera obra de Pérez Galdós en 1870, es decir, cuando, a nuestro juicio, se inicia la producción novelesca realista nacional, la dificultad para el historiador de la novela reside en el hecho de encontrar antecedentes novelescos españoles a esta producción.

La mayoría de la crítica y el mismo Pérez Galdós han señalado la obra de *Fernán Caballero* como el antecedente del realismo, o lo que es lo mismo, se ha simplificado la historia de la novela española en estos términos: primero existe un período o una etapa de imitación en la que se produce la llamada novela histórica; después, *Fernán Caballero,* fuertemente impregnada de costumbrismo, ensaya la novela realista, y finalmente Pérez Galdós, Pereda, Valera, etc., recogen la herencia y la hacen fructificar.

Radicalizando al nivel necesariamente abstracto de los conceptos, se podría decir: un primer momento *idealista,* un segundo momento *prerrealista* y un tercer momento *realista.*

Desgraciadamente tal proceso no resiste el más ligero análisis porque suponiendo que de una novela histórica de imitación se pudiera «saltar» a la novela prerrealista —que ya es mucho suponer—, las diferencias entre la novela de *Fernán Caballero* y la novela de Pérez Galdós continúan siendo más numerosas que sus parecidos. No creemos posible la existencia de una línea continua, de un proceso constante capaz de unir *El doncel de don Enrique el Doliente, La Gaviota* y *Doña Perfecta,* y no creemos en este proceso porque si bien los nombres de Larra, de una *Fernán Caballero* y de un Pérez Galdós pueden ser ordenados cronológicamente en cualquier manual de literatura, el orden cronológico de sus respectivas obras no explica absolutamente nada sobre la esencia de las mismas. O lo que es lo mismo, de una novela histórica de imitación no es posible pasar a una novela prerrealista o mejor, de costumbres, de la misma manera que de una novela de costumbres no es posible pasar a una novela «realista». Si la esencia de la novela reside en una visión del mundo, como es nuestra opinión, las visiones del mundo materializadas en estas supuestas etapas no solamente son diferentes, sino que se oponen.

El problema del transcurso histórico de la novela del siglo XIX español está aún por estudiar y presenta tan grandes dificultades para el crítico que sería ridículo por nuestra parte intentar resolverlas en los límites del presente trabajo; sin embargo, podemos ya ir abriendo el camino en estas páginas, para una mejor comprensión del avatar histórico de lo que fue la mejor literatura del siglo XIX, de la novela.

Que la novela española del XIX sólo fue «nacional» o «realista» a partir de los años setenta, es innegable, ya que los antecedentes que pudiéramos señalar de la misma (Salas y Quiroga, Tapia, Mata y Fortanet, *Fernán Caballero* y otros) (2) no podrían demostrar la existencia de una novela nacional anterior a la obra de Pérez Galdós. Por otra parte, si bien la novela histórica de imitación o traducida no parece presentar problemas, tampoco es menos cierto que sólo a partir de los *Episodios nacionales,* del mismo Pérez Galdós, esta novela histórica se convierte en nacional; con lo que el problema de su tardía aparición queda intacto.

Ante el «desierto» novelístico de los «primeros» setenta años del siglo XIX, la crítica nacional y extranjera ha descubierto y estudiado la llamada corriente costumbrista o el costumbrismo; género de difícil definición, corriente más que género, quizá moda literaria, pero que cuenta con nombres tan prestigiosos como el del mismo Larra o el de Mesonero Romanos, por citar solamente a los principales. Indudablemente las concomitancias, influencias y conexiones entre el costumbrismo y la novela exigen, para clarificar el problema, un estudio preliminar de los dos géneros, pero nada hay tan enfadoso para el que intenta historiar la novela española del XIX como el estudio y el análisis del costumbrismo, y por tres razones principales:

a) Ante todo, no existe ninguna definición del costumbrismo. Naturalmente se puede aducir que tampoco existe una definición de la novela, una definición universalmente admitida, pero de un modo o de otro hay que confesar que una novela es universalmente discernible, mientras que el costumbrismo, siempre nacional, siempre regional, no logra alcanzar nunca este consenso de opinión.

b) Las obras que integran esta corriente literaria, llamada costumbrismo, no solamente son demasiado numerosas para ser susceptibles de una totalización o catalogación, sino que además no presentan, en principio, ninguna uniformidad en cuanto a la forma: haciendo así poco menos que imposible su totalización o catalogación; desde el artículo a la narración, desde el cuento a la llamada «novela de costumbres», desde el cuadro al tipo, desde el verso a la prosa, etcétera, todo parece posible en el costumbrismo.

---

(2) Preparamos un trabajo sobre los supuestos novelistas «prerrealistas» del XIX español anteriores a 1870, entre los cuales se encuentran, por lo menos, EUGENIO DE TAPIA (1776-1860) con *Los cortesanos y la revolución*, Madrid, 1838-39, PEDRO MATA Y FONTANET (1811-1877) con varias novelas editadas entre 1852 y 1860; JACINTO SALAS Y QUIROGA (1813-1849) con su novela *El Dios del siglo*, Madrid, 1848; FERNÁN CABALLERO, cuya obra es mejor conocida y quizá otros escritores como JOSÉ SOMOZA, P. RIESGO, MUNTADAS, T. GUERRERO, RAMÓN DE NAVARRETE, HURTADO Y VALHONDO y otros a los que encontramos excesivamente prematuro nombrar.

c) Y para colmo de males, las incidencias, conexiones o imbricaciones entre costumbrismo y novela son múltiples y hasta cierto punto fácilmente discernibles.

Si la novela española del XIX ha de ser correctamente historiada algún día, debe resolverse ante todo el problema del costumbrismo y la novela, de la relación entre el costumbrismo y la novela; y consciente de esta labor preliminar, la crítica española y la crítica extranjera puede ofrecernos ya un reducido número de estudios, insoslayables por su importancia a la hora de replantear el problema que nos ocupa. Los trabajos (3) de Baquero Goyanes, Correa Calderón, Lomba, Montesinos y Ucelay da Cal, entre los nacionales, o los de Foulche-Delbosch, Porter y otros, entre los extranjeros, constituyen una introducción ideal al problema que comentamos. Pero si bien las obras de estos críticos coinciden hasta un cierto punto en el planteamiento de un mismo problema, no coinciden en absoluto en el modo de resolverlo, lo que hace sospechar que costumbrismo y novela no solamente constituye una relación verdaderamente problemática, sino que quizá la clave de toda interpretación de la novela española del XIX se encuentra en esta relación.

Creemos que la riqueza de un problema se traduce por la multiplicidad de sus «soluciones»; ilogismo si se quiere, pero ilogismo que siendo permanente determina la sobrevivencia del problema y determina también una nueva y siempre renovada búsqueda de soluciones.

Aunque no conocemos en su totalidad las soluciones aportadas por la crítica, creemos poder radicalizar la misma en dos posiciones bastante bien diferenciadas. Ni que decir tiene que esta radicalización por nuestra parte exige, como es natural, un cierto grado de abstracción, pero abstracción necesaria si queremos totalizar, y por lo tanto intentar resolver, el problema que nos ocupa.

Ante todo, y como ya dijimos, el costumbrismo, corriente literaria o género literario, ha de estudiarse en relación a la novela y es a partir de la relación costumbrismo-novela como podemos dividir las soluciones aportadas por la crítica en dos posiciones; por comodidad denominaremos a estas dos posiciones *positiva* y *negativa*, y entendiendo por las mismas lo siguiente:

Posición positiva: El costumbrismo inspira y determina la producción de una novela realista nacional.

Posición negativa: El costumbrismo no solamente no inspira ni determina la aparición de una novela realista nacional, sino que perjudica y hasta retrasa la aparición de la misma.

---

(3) Véase al final del presente trabajo el pequeño apéndice bibliográfico titulado *Bibliografía mínima.*

Naturalmente en nuestro afán de radicalizar nos olvidamos de lo que pudiéramos llamar posiciones intermedias y que podrían ser definidas como las posiciones que estudian el costumbrismo con independencia de la novela, soslayando pues el problema de su relación, pero profundizando en la esencia o en las cualidades propias del costumbrismo; en este caso se encuentran sobre todo los magníficos trabajos de un Fouche-Delbosch, que limita las fronteras del costumbrismo español para estudiar su origen, o la obra de Ucelay da Cal, que se adentra por el costumbrismo para estudiar orígenes, desarrollo y posibles subgéneros del mismo.

Veamos ahora brevemente las dos posiciones extremas a las que nos referíamos antes y tratemos de criticarlas:

1.ª Posición positiva: el costumbrismo como inspirador de la novela realista nacional

Esta primera posición crítica creemos que puede muy bien ser representada por un estudioso tan conocido como Correa Calderón. Para este autor el costumbrismo es el humilde venero por el que discurre el realismo que habrá de desembocar en la gran novela realista de los años setenta (4). Si el costumbrismo, género o corriente, determina la aparición de la novela, el costumbrismo es género o corriente «realista», ya que novela y realismo son dos términos o dos conceptos inseparables a la hora de comprender la novela que empieza con Pérez Galdós.

De este modo la posición crítica que comentamos intenta totalizar un proceso histórico bien conocido: ante la falta de auténtica novela nacional durante setenta años, el costumbrismo resuelve o, mejor, explica el carácter «realista» de la novela del setenta; la corriente costumbrista es también así la salvaguardia del tradicional realismo español, y no solamente se opone a la avalancha de tanta traducción, sino que liquida el romanticismo tardío de la novela histórica; no solamente no se deja arrastrar por la novelesca novela de aventuras, sino que inspira o se funde con la obra prerrealista de una autora como *Fernán Caballero.*

(4) Nos referimos sobre todo a su estudio preliminar sobre los costumbristas españoles, edición Aguilar; pero en la misma posición crítica que Correa Calderón se encuentra sin duda Menéndez Pelayo que en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, tomo VI, página 354, en el «Prólogo a las obras de Pereda» afirma este aspecto positivo del costumbrismo en relación a la novela: «Bajo dos aspectos principales puede y debe considerarse a Pereda: como autor de artículos o cuadros sueltos de costumbres, y como novelista. La segunda manera es una *evolución natural* de la primera, o más bien no es otra cosa que la primera ampliada.» (El subrayado es nuestro.)

En una palabra, el costumbrismo, San Pancracio del realismo, entrega su dios intacto a los realistas escritores de los años setenta.

Crítica.—Hay dos aspectos en esta posición que no acaban de convencernos. En primer lugar el costumbrismo no explica la tardía aparición de la novela nacional española. Si pensamos que Larra y Mesonero Romanos son ya conocidos y leídos en 1840, no hay razón para que inmediatamente después no surgiera la novela realista nacional. Si pensamos que en los años 1843 y 1844 aparece la biblia del costumbrismo: *Los españoles pintados por sí mismos* (5), creemos que la novela nacional no tiene por qué retrasarse veintiséis años todavía.

Basta repasar la producción de los años de 1830 a 1870 para comprender que durante cuarenta años existe una corriente y una cantidad de obras costumbristas poco menos que incatalogable: libros, revistas, periódicos, publicaciones de todo tipo; pero conviene observar ya que no existe progresión ninguna entre las primeras obras de esta corriente y las últimas, es decir, que el costumbrismo parece nacer ya mayor de edad, hecho y derecho, y que el paso de los años no le afecta en absoluto. El artículo de Larra titulado «El castellano viejo» data aproximadamente de 1832 y *Las españolas pintadas por los españoles* (6) se publicó en 1872, si comparamos las dos obras no hay posibilidad de discernir la más pequeña diferencia, ni el más mínimo progreso ni el más mínimo retroceso.

Podemos pensar ya que si el costumbrismo determina la producción o la aparición de la novela, habrá que reconocer que el costumbrismo se inmoviliza durante cuarenta años en su función determinadora o determinante. Y si inmovilidad en literatura significa falta de vitalidad, podemos sospechar que la fuerza determinante del costumbrismo no debió de ser muy grande.

Creemos, aunque no es en este trabajo donde vamos a explicarlo, que la novela aparece en 1870 por razones ajenas a la existencia o a la posible determinación del costumbrismo. La novela de 1870 aparece exactamente cuando las circunstancias históricas (totalidad social) lo permiten y desde luego lo determinan, sin que la existencia de cuarenta años de costumbrismo inmóvil cuente de un modo determinante para su producción o aparición. O lo que es lo mismo, sin revolución bur-

---

(5) *Los españoles pintados por sí mismos.* Madrid, 1843-44, 2 vols.; obra dirigida y publicada por Ignacio Boix. Apareció esta obra, por lo menos un año antes, en 1842, publicada por entregas. Su análisis y estudio puede verse en el magnífico libro de UCELAY DA CAL, citado en la *Bibliografía mínima.*

(6) *Las españolas pintadas por los españoles.* «Colección de estudios acerca de los aspectos, estados...» Ideada y dirigida por ROBERTO ROBERT. Madrid. Imprenta a cargo de J. E. Morete, 1871-72, 2 vols., 310 y 308 pp., 21,5 cm. En esta colección publica un artículo el ya novelista PÉREZ GALDÓS.

guesa de 1868, el costumbrismo hubiera continuado reinando en el mundo literario español.

Si, como afirma Correa Calderón, el costumbrismo es el arroyuelo por el que discurre el realismo, habrá que reconocer también que nos encontramos mejor que ante un arroyuelo, ante un estanque de agua embalsada, por no decir estancada, estanque o balsa que sin duda alcanzó cierta profundidad o volumen, pero que no encontró nunca el camino hacia la mar.

Pero aún hay otro aspecto, y éste es más grave, en la posición crítica que protagoniza Correa Calderón, con el que no podemos estar de acuerdo. Creemos que el costumbrismo no puede ser englobado bajo el rótulo general de «realismo».

Si por realismo entendemos la posibilidad de establecer analogías y homologías entre las relaciones materializadas en la obra literaria y las relaciones que realmente se producen en la sociedad en que esta obra literaria aparece, el costumbrismo no es esencialmente una corriente o un género realista.

Montesinos (7) señala muy bien las diferencias que existen entre un lenguaje novelesco y realista y una prosa costumbrista como la de Serafín Estébanez Calderón, *El solitario,* que maltratando la sintaxis y rebuscando las palabras más anacrónicas pretende construir costumbrismo. Montesinos señala también la idealizada visión de un Mesonero Romanos que no puede comprender la realidad tal y como es, aunque subraye ciertos aspectos de la misma.

Pero como tendremos ocasión de volver a la posición crítica de Montesinos, contentémonos ahora con exponer brevemente nuestras propias observaciones sobre la obra de Mesonero Romanos.

Escogemos las *Escenas matritenses* (8), de este autor, por parecernos la obra más representativa de la corriente costumbrista, pero si es cierto, como señalamos que no existe ningún progreso en las obras costumbristas, las notas que van a continuación son válidas también no solamente para otras obras costumbristas, sino para las obras posteriores del propio Mesonero. No hay que olvidar que el costumbrismo se caracteriza por la inmovilidad, lo que se traduce en monotonía o falta de variedad.

Ante todo, salta a la vista que todos los artículos que componen las

---

(7) En *Costumbrismo y novela,* pp. 22 a 34.
(8) Citamos por la edición de Barcelona. Editorial Bruguera, 1967, 672 pp., 10,5 × 17,5 cm., y en la que se publican las dos series de *Escenas:* la titulada «Panorama» (1832-1835) y la titulada «Escenas» (1836-1842).

Escenas matritenses o el *Panorama matritense* parten la mayoría de las veces no de una situación real dada, sino de una posición generalmente «intelectual» o «literaria», quizá «moral» simplemente: los artículos van precedidos de lemas, franceses en su mayoría, y que intentan *ya* resumir el contenido del trabajo; los artículos comienzan por una reflexión de tipo general, parcial la mayoría de las veces, para concentrarse después o fijarse en un caso concreto. Es decir, el ritmo, quizá la génesis de todos los artículos, es siempre el mismo: de lo general a lo particular, pero no de la generalidad a la singularidad, sino de lo general a lo que el autor cree típico. (Lo típico se distingue de lo singular en relación a lo general en que lo típico se ajusta *a posteriori* a la generalidad, mientras que lo singular no solamente no se ajusta, sino que logra desprenderse o destacarse de esta generalidad determinante.)

Observemos ya que el procedimiento o las relaciones entre la generalidad y lo particular es exactamente contrario a la construcción novelesca: ésta suele partir de la singularidad y tiende o no a la generalidad, mientras que el costumbrismo, al invertir los términos o la dirección de la construcción, suele acabar en lo típico cuando no en lo paradigmático.

Sin duda existe ya una determinación en esta visión preliminar costumbrista que impide toda problemática novelesca, ya que lo que se cuenta o materializa en el artículo de costumbres o son reflexiones deducidas de la primera reflexión avanzada, o son peripecias que han de ajustarse a la reflexión general expuesta en primer lugar.

A partir de esta posición inicial, que pudiéramos llamar «generalidad inicial», en las *Escenas matritenses,* el tiempo y el espacio se pintan o recrean muy ligeramente, en el sentido en el que ni el tiempo discurre ni el espacio se mueve: todo es inmovilidad en las escenas o en los cuadros costumbristas. Y el antiespacialismo o la atemporalidad son los dos procedimientos más socorridos para acabar con todo «realismo». (Consúltese el artículo titulado «Politicomanía» (9), en el que no existe ni una sola alusión a la vida política del tiempo en que este artículo se escribió.)

En vano se buscarán en las *Escenas matritenses* un solo retrato de individuos o de personajes históricos de la época; ningún movimiento político tiene cabida en la obra; se habla de los tiempos en que había censura (artículo titulado «Costumbres literarias») (10), pero en balde se preguntará qué tiempos son ésos, quién mandaba, cuándo y dónde. Las *Escenas* aluden, pero no nombran, sugieren; pero para compren-

(9) Páginas 185 a 192 de la edición Bruguera.
(10) Páginas 383 a 397, edición citada.

der todo el alcance de sus sugerencias el lector ha de ir a la obra con un caudal de conocimientos históricos que no se encuentran en la obra misma.

Las descripciones pierden espacio al no estar en correlación con el tiempo, de la misma manera que el tiempo desaparece de la obra al pintarnos los espacios inmóviles de un Madrid que se atomiza, quizá que se diluye...

De aquí también un *leitmotiv* de Mesonero: tratar constantemente del pasado (tiempo) para compararlo con el presente, antes y después; pero léase el artículo titulado *1808 y 1832* (11); sin duda creerá el lector que va a encontrarse ante una comparación histórica determinada por las dos fechas, tan significativas, del título: 1808, el dos de mayo, y 1832, final del absolutismo y nacimiento, por lo menos, de un movimiento literario tan importante como el romanticismo... nada de eso, en este artículo se nos cuenta la degeneración moral de un cierto don Melchor Vallecillo que «criado en el seno de la virtud» se ha convertido en un hombre de mundo, afrancesado y todo. No hay pues que buscar ningún tiempo histórico, pero sí se encuentran muchas alusiones al pasado abstracto, tiempo en el que, cómo no, todo era mejor.

La explicación de esta atemporalidad obligada al parecer, de todas las escenas de Mesonero creemos encontrarla en el punto de partida de las mismas: efectivamente la generalidad de la que parten todos los artículos es necesariamente una generalidad atemporal, o que se quiere atemporal o eterna para conservar así su esencia de generalidad, y esta generalidad determina, como sabemos, la génesis de todo el trabajo, determinando también forzosamente la atemporalidad o la inmovilidad del mismo.

Otro atentado contra el realismo que puede observarse fácilmente en las *Escenas matritenses:* los personajes, por llamarlos así, de la obra son inverosímiles o caricaturescos. Inverosímiles, el Pedro Corea de «El barbero», el sepulturero de «El campo santo», el soldado francés de «El aguinaldo»; personajes todos inexplicables a partir del tiempo y del espacio en que se encuentran, inexplicables a partir de las situaciones en que se encuentran.

De la misma manera, algunos personajes son puras caricaturas (como el protagonista de «El amante corto de vista») o lo que es lo mismo: se trata de personajes de cartón, de marionetas manejadas sin duda con cierta destreza, pero marionetas a las que no es difícil ver los hilos que las mueven, y que se encuentran, los hilos, una vez más, en

---

(11) Páginas 107 a 113, edición citada.

la generalidad preliminar y obligatoria que determina toda la peripecia de las mismas. Personajes de sainete, pero de un sainete contado y no representado, por esto no faltó autor avispado que se aprovechó de la indudable comicidad de algunas de estas escenas para escenificarlas realmente (12). Con lo que podríamos concluir también que una de las características de la obra de Mesonero, y sobre todo del subgénero costumbrista titulado *tipos,* consiste en contar muy al por menor una escena de sainete.

Finalmente añadamos un último ejemplo: en el artículo titulado «La capa vieja y el baile del candil» nos dice Mesonero que va a llevarnos a conocer «las clases que no habitan el centro de la villa» (13), pero que es lo que conocemos: a un antiguo amigo del autor que cuenta una no menos antigua historia y como final una moraleja: «Un traje grosero... puede inspirar ideas villanas» (14). Efectivamente puede ser así, pero lo que pedimos al autor no son sentencias, sino lo que nos prometió unas páginas antes. ¿Dónde están las clases que no habitan el centro de la villa» En ninguna parte; sin duda el «realista» Mesonero no las consideraba suficientemente típicas para retratarlas.

Si por otra parte comparamos estos «personajes» costumbristas, esclavos de la generalidad preliminar, con cualquier protagonista de novela, veremos que nos encontramos ante dos materializaciones radicalmente diferentes: el personaje costumbrista flota en un espacio intemporal sin que su acción, si acción tiene, determine en absoluto la constitución, esencia o dirección de la escena o cuadro que protagoniza; mientras que el personaje novelesco, pura acción, siempre determina con su acción misma la constitución o construcción de la obra que protagoniza.

Resumiendo, podríamos decir que ni el costumbrismo nos parece un género «realista» ni la producción costumbrista indica la menor progresión en cualquier dirección que imaginarse pueda; nos encontramos pues ante un género literario, quizá emparentado con la novela, pero esencialmente diferente de la misma, por no decir opuesto en muchos de sus aspectos.

---

(12) En la página 183 de nuestra edición hay una *nota del autor,* que reza: «Varios de los artículos que forman la presente obrita, aunque desnudos de interés y pobres de argumento, han dado pie a tal cual autor vergonzante de comedias para enjaretar algunas, tales como *El amante corto de vista, Los paletos en Madrid, Los románticos,* etc.» Naturalmente, el autor exagera un tanto; de sus artículos no se pueden enjaretar comedias, todo lo más sainetes, y sainetes madrileños.

(13) Página 214.

(14) Página 220.

2.ª POSICIÓN NEGATIVA: EL COSTUMBRISMO NO SOLAMENTE NO DETERMINA EL ADVENIMIENTO DE LA NOVELA REALISTA NACIONAL, SINO QUE LA RETRASA O PERJUDICA

Esta posición crítica, la más original y nueva en cuanto al costumbrismo se refiere, tiene su único representante, según creemos, en la obra del profesor José F. Montesinos.

Montesinos critica certeramente la corriente costumbrista —«ejerció sobre la novela española una influencia deletérea» (15), dice—, y por dos razones principales: por la mediocridad de sus cultivadores y por la tendencia moral, o mejor, moralizante, de las obras mismas.

Se extiende nuestro autor en la funesta manía de hacer costumbrismo que estropeó muchas novelas que sin esto «hubieran sido excelentes»; y en este sentido no hay duda para Montesinos de que el costumbrismo fué un ejemplo, aunque malo, para la novelística posterior a la revolución de 1868. Las novelas del setenta intentaron así incorporarse ciertos aspectos del costumbrismo, descripciones, cuadros, quizá ciertos tipos, pero la incorporación efectuada afectó en el peor de los sentidos a la novela misma.

En cuanto a la tendencia moralizante del costumbrismo, Montesinos señala certeramente la imposibilidad, a partir de esta posición, de tratar verdaderos problemas, es decir, de tratar realmente los problemas.

Crítica.—Tenemos que decir cuanto antes que estamos perfectamente de acuerdo con el profesor Montesinos en sus conclusiones, aunque no lo estemos en el razonamiento de las mismas.

Ante todo no creemos en la mediocridad de los autores costumbristas españoles; se les puede tachar de imitadores, quizá de desvergonzados traductores, pero sinceramente no creemos que la estatura estética de un Jouy esté muy por encima de la de un Mesonero Romanos, por ejemplo.

No, los costumbristas españoles no fueron ni mejores ni peores que sus colegas ingleses o franceses, lo que ocurre es que ante la falta de auténticos novelistas realistas, los costumbristas se arrogan en parte, y en parte la crítica se lo concede, un papel literario excesivo; nos hallamos ante el conocido tuerto rey en el país de los ciegos, pero ni Addinson ni Mercier ni Courier tenían mejores ojos que Mesonero, lo que ocurre con los modelos extranjeros es que tienen que ceder los mejores puestos en el catálogo de la gloria literaria a sus novelistas contemporáneos. ¡Qué importancia literaria puede tener un Jouy ante

(15) Página 135: nos referimos a la obra de MONTESINOS *Costumbrismo y novela*, citada en la *Bibliografía mínima*.

un Balzac! ¡A qué pueden aspirar un Addinson y un Steele ante un Defoe o un Swift!

Pero, en cambio, un Mesonero puede muy bien codearse con la innumerable caterva de autores de novela histórica. Si Mesonero Romanos hubiera vivido el mismo tiempo histórico que un Pérez Galdós, lo cual no es imposible en buena lógica, no habría ningún problema; Mesonero tendría su puesto exacto y no sería muy alto, en literatura.

La mediocridad de un autor, puro valor relativo, sólo puede aquilatarse en relación con los demás autores de su época y dentro del campo que todos cultivan; costumbrista entre costumbristas, Mesonero es sin duda el mejor de todos ellos; ahora, otra cosa es valorar al costumbrista entre novelistas, en este caso o la valoración es imposible, por ser los dos géneros completamente diferentes, o los dos géneros son comunes y entonces tanto peor para los costumbristas españoles, porque en el mejor de los casos ninguno de ellos puede compararse con los novelistas del sesenta y ocho.

¿Es mediocre Mesonero en relación con las obras novelescas de su época? ¿Valen más las *Escenas* que las novelas de Soler, Cortada, Vayo, Espronceda y Larra, por ejemplo? Como diremos más adelante, no creemos posible esta clase de comparación. Y si comparamos a Mesonero con el resto de los costumbristas de su tiempo, indudablemente nos encontramos ante el más completo de todos, quizá ante el mejor.

En cuanto a la tendencia moralizadora de los costumbristas, creemos que la crítica debe de construirse de la siguiente manera: es el «antirrealismo» de los costumbristas la verdadera causa de esta manía moralizadora; es la incapacidad por reproducir literariamente una relación social la que les empuja al sermón y a la moraleja. En este sentido la tendencia moralizadora de los costumbristas tiene el mismo significado que la tendencia cómica, o satírica... su falta de realismo les impedirá siempre llegar a la ironía, suprema conquista del realismo, y les obligará a permanecer en las generalidades más infantiles. No creemos que una posición moral impida el novelar. De hecho todo novelar determina una posición moral, quizá una ética, y el *Quijote* no nos dejará mentir.

O lo que es lo mismo, la determinante generalidad preliminar de todo trabajo costumbrista, con sus aires de eternidad o de intemporalidad no es más que una simple y pura afirmación de valores, los más conocidos, los más respetados, los más tradicionales; y la obra costumbrista no puede dejar de ser moralizante si quiere continuar siendo costumbrista, no podrá dejar de ser irreal o atemporal si quiere moralizar.

Ni excesivamente mediocres ni únicamente moralizadores, los costumbristas españoles por aparecer antes, históricamente, que los nove-

listas nacionales, determinaron sin duda ciertos aspectos de la novela; pero aspectos superficiales, puramente adjetivos. Los costumbristas españoles, a pesar de su prestigio e inevitable ejemplo, no pudieron causar ninguna influencia deletérea en la novela, porque, una vez más lo afirmamos, la novela se presenta como un género esencialmente diferente al género costumbrista.

Porque en resumen, cuando le llega el tiempo a la novela, ésta encuentra suficientes recursos en sí misma para poder vivir libremente y hasta para incorporarse ciertos elementos del costumbrismo sin poner en peligro sus días. Si el costumbrismo fue una enfermedad, y todo hace creer que lo fue, la novela que aparece después supo vencerla bastante fácilmente, y no por su buena salud, sino porque existen enfermedades que no atacan a los hombres.

Ni la posición crítica positiva ni la negativa, según acabamos de ver a través de las ligeras observaciones que preceden, es capaz de esclarecer el problema de la relación costumbrismo-novela. ¿Cabe alguna otra explicación? Por ejemplo, ¿sería posible combinar de alguna manera las dos posiciones críticas que acabamos de resumir? Creemos que no, y ante la imposibilidad de resolver el problema nos hemos vuelto hacia la historia literaria, quizá hacia la historia simplemente, totalidad en la que toda manifestación literaria tiene su puesto, su lugar correspondiente.

He aquí, a continuación, las consecuencias de esta tentativa de historización del problema que nos ocupa:

El falso problema

Hay algo que nos ha sorprendido siempre cuando del estudio del costumbrismo y de la novela se trata, y es la falta de estudios de este tipo en naciones como Inglaterra y Francia que produjeron no solamente una novela nacional, sino una serie de obras costumbristas de verdadero valor literario. Parece como si a la crítica inglesa o a la crítica francesa el problema de la relación entre novela y costumbrismo no les afectara; es más, hasta nos ha resultado infantilmente irritante el comprobar cómo hombres de la valía de un Hendrix, de un Montgomery, de un Tarr o de un A. Peers (16), por citar solamente a los críticos de lengua inglesa, se han ocupado inteligentemente de nuestro costumbrismo y de nuestra novela, pero ¿es que no se plantean los mismos problemas en Inglaterra o en Francia? ¿Es que, acaso, no es

(16) Citamos algunos de sus trabajos en la *Bibliografía mínima.*

problemática la relación entre novela y costumbrismo en estas naciones?

Inglaterra posee un Richard Steele (1672-1729) que publica su revista costumbrista *The Tatle* y un Joseph Addison (1672-1719) que en unión con el anterior funda *The Spectator,* publicación de primera magnitud en cuanto a la corriente costumbrista europea se refiere; ambos autores han sido considerados como los fundadores del costumbrismo o los inventores de lo que ellos mismos denominaron *essay or sketch of manners.*

Francia, después de los ensayos o traducciones de Marivaux y Mercier, posee a Jouy, cuya obra apareció sobre todo en *La Gazette de France* entre los años 1811 y 1817; posee también un Paul-Louis Courier (1772-1825), menos conocido quizá que el anterior, sobre todo para los españoles, pero tan importante como el abate Jouy.

De los dos modos, *essay of manners* o *tableaux,* el problema de su relación con la novela inglesa o francesa no parece haberse suscitado nunca, o al menos, con tanta agudeza como en el caso español. Y, podemos preguntarnos ¿por qué ocurre lo contrario en España?

A nuestro modo de entender, la respuesta ha de encontrarse en la historia de la novela de los tres países citados; y así, mientras que en Inglaterra y en Francia la novela empieza pronto (pronto en relación con el siglo XIX español, o pronto en relación con la nueva sociedad burguesa e industrial que ha de dominar en Europa) en España empieza tarde; mientras que en Inglaterra y en Francia la novela y el costumbrismo se hallan perfectamente separados, ya que conviven durante un cierto tiempo sin mezclarse ni confundirse, en España la tardía aparición y la falta en un primer momento de una auténtica novela nacional ha hinchado el problema de las relaciones de la misma con un género que apareció antes.

Puestos a ser lógicos, lo normal hubiera sido el estudiar las relaciones de un Cervantes con un Juan de Zabaleta, o si se quiere las de un Quevedo y un Vélez de Guevara con un Antonio Liñán y Verdugo y un Francisco Santos, pero la verdad es que estas relaciones no han interesado demasiado a la crítica literaria por el simple hecho histórico de que en el siglo XVII la novela y el costumbrismo corren paralelos, como en Francia y en Inglaterra, sin mezclarse ni confundirse.

La causa determinante del problema, en cuanto al XIX español se refiere, se centra en la falta histórica de una novela nacional y en la existencia de un costumbrismo sin novela.

Nos hallamos, pues, ante un falso problema, por un lado, y ante un nuevo problema por el otro. Falso problema porque solamente a partir de unas circunstancias históricas bien determinadas se plantea

la relación costumbrismo-novela; pero nuevo problema y verdadero problema porque nos obliga a replantearlo en otros términos: ¿Por qué existe costumbrismo y por qué no existe novela durante los «primeros» setenta años del siglo XIX español?

La inexistencia de una novela realista nacional durante setenta años es un problema que escapa de los límites del presente trabajo; en otro lugar hemos estudiado la aparición tardía de la novela del XIX, aparición que creemos ligada íntimamente con la revolución burguesa de septiembre de 1868.

En cuanto al problema de la existencia de un costumbrismo en el XIX, nos ha llevado a la elaboración de cuatro tesis o hipótesis de trabajo que vamos a exponer a continuación. Debe quedar claro que hemos intentado sobre todo destacar el origen o el nacimiento del costumbrismo y su desarrollo a través de la historia; en otras palabras, que hemos intentado historiar el género literario llamado costumbrismo para explicarnos mejor, y solamente después de este estudio, sus posibles relaciones con la novela.

De todos modos la relación costumbrismo-novela puede ya ser explicada a través de la historia literaria, y de hacerlo así nos encontraríamos con las siguientes conclusiones, o tesis, o hipótesis de trabajo:

Primera. Se podría demostrar que solamente después de la aparición de una gran novela realista y nacional se producen o aparecen obras que pudiéramos llamar costumbristas. Bastaría repasar los títulos y las fechas de las obras aparecidas en el XVII español, para comprobar la posibilidad de esta afirmación; aunque hay que tener bien en cuenta que la preexistencia de una novela nacional puede determinar la aparición del género costumbrista más allá de las fronteras nacionales.

Segunda. Se podría demostrar que las obras costumbristas aparecen siempre al final de una producción novelesca y que materializan exactamente el agotamiento de la misma. Es decir, no solamente aparecen después de la novela, sino que la liquidan materialmente al materializar la descomposición de la misma, la muerte de la misma. Como veremos después, cuando adelantemos nuestras definiciones de los dos géneros, el costumbrismo hereda algunos elementos de la novela, precisamente los menos novelescos, es decir, los menos esenciales, pero que por lo mismo impiden todo novelar.

Tercera. Se podría demostrar que los ingleses Steele y Addison recogieron de Quevedo y de Vélez de Guevara quizá los mismos elementos que recogieron en su día, los Zabaleta, los Liñán y Verdugo y los Francisco Santos. La demostración existe ya en cuanto a los dos

escritores ingleses se refiere (17), pero pensamos que se podría hacer exactamente lo mismo con los escritores españoles costumbristas que acabamos de citar. Sin embargo, no conocemos tal demostración.

Cuarta. Se podría demostrar, por último, que los costumbristas franceses imitaron en su día a los costumbristas ingleses, y que fue esta imitación la que pasó a la España del XIX. Sobre esta afirmación existen ya autorizados trabajos que no vamos a resumir aquí (18); intentamos solamente señalar el camino internacional e histórico del género costumbrista, sin que estas imitaciones o traducciones, que de todo hubo en la viña del Señor, afecten para nada el problema de las relaciones entre costumbrismo español y novela española del XIX.

Naturalmente, no todo es tan esquemático como lo venimos escribiendo; sin embargo, sostenemos como primera consecuencia, el origen auténticamente novelesco de todo género costumbrista. Una escena costumbrista es a la novela lo que una fotografía es a una película, pero con la diferencia de que en literatura la película aparece antes históricamente que la fotografía. El costumbrismo recoge las materializaciones de las relaciones materializadas en la novela, pero no recoge el relacionarse de las mismas; para un costumbrista el espacio y el tiempo no pueden entrar en su obra, porque de hacerlo, las relaciones materializadas en la obra costumbrista se pondrían automáticamente en movimiento, se relacionarían o se constituirían como verdaderas y reales relaciones, esto es, serían determinantes en el seno de la obra.

El escritor costumbrista, condenado a la descripción pura y simple, procura que esta descripción produzca un efecto cómico, satírico, moral, es decir, busca la generalización paradigmática o ejemplar de la descripción inmóvil de la que parte y a la que se encuentra ligado.

El costumbrista incapaz de recrear un verdadero universo, ya que no tiene en cuenta el tiempo ni el espacio, no puede tampoco crear verdaderos personajes literarios; por eso procura generalizarlos o ejemplarizarlos en los llamados *tipos;* de la misma manera que el universo inmóvil se convierte en cuadro, el personaje se convierte en tipo.

En resumen: el costumbrismo recoge de la novela lo menos novelesco y en este sentido el costumbrismo no es más que el final de un género y no un género literario con vida propia. De aquí la inmovilidad del mismo a través del tiempo; de aquí, que como señalamos, cuarenta años de costumbrismo en el siglo XIX no presenten esencialmen-

---

(17) Nos referimos al trabajo de HENDRIX: *Quevedo, Guevara, Le Sage and The Tatler,* citada en la *Bibliografía mínima.*

(18) Sobre todo, el trabajo de FOULCHÉ-DELBOSO que citamos en la *Bibliografía mínima.*

te ninguna progresión, ningún retraso tampoco, ninguna variación en suma.

El tratar al costumbrismo como género o como subgénero no es simplemente una cuestión de escuela; si se le considera género literario no hay ninguna razón para que no determine la novela; si sólo se trata de un subgénero podrá determinar sin duda otros géneros literarios pero nunca a la novela, género literario del que es subgénero.

Nos encontramos, pues, ante uno de los problemas más falsos de la historia de la literatura española, pero problema que se resuelve o demuestra su inexistencia en cuanto se le sumerge en la historia literaria. Porque si efectivamente, como sostenemos, en teoría es posible demostrar la dependencia genética del costumbrismo con respecto a la novela, ésta no podrá ser afectada jamás por su propio subproducto; afectada en cuanto a su esencia, porque indiscutiblemente sería necio negar la indiscutible influencia de ciertos aspectos costumbristas en el género novelesco.

Sólo en una nación unitariamente estructurada, sólo en un estado verdaderamente nacional puede producirse la novela realista nacional; el costumbrismo no necesita, como subgénero que es, tan importante condición para aparecerse. Sólo después de una revolución burguesa nacional como la de 1868 pudo producirse una novela nacional; el costumbrismo en cambio puede aparecer en todo tiempo, siempre que en la historia haya existido una novela, género, del que se inspira o del que recoge la herencia.

El costumbrismo no solamente nace de una novela, sino del cadáver de una novela, y no puede conservar el más pequeño aliento vital de la misma. Todo estudio sobre las relaciones o determinaciones entre costumbrismo y novela debe ser invertido de arriba abajo: hay que partir de la producción de una novela y solamente después, cuando llega el momento de la liquidación de esta novela, puede estudiarse el costumbrismo.

Por estas razones nos oponemos a los resultados de la posición crítica que hemos llamado positiva, porque a nuestro modo de ver, un Correa Calderón invierte los términos del problema, o, lo que es lo mismo, se deja guiar por el orden cronológico de la producción literaria en lugar de seguir el orden histórico, génesis, de la misma. De la misma manera la solución de la posición crítica que hemos llamado negativa admite también el orden cronológico como superior al histórico, aunque concluya de un modo diferente en cuanto a la posible relación de la novela y el costumbrismo se refiere; un Montesinos, al titular su obra *Costumbrismo y novela* paga, sin querer quizá, parias

al costumbrismo que sólo cronológicamente es anterior a la novela, pero que históricamente sólo es un subgénero de la misma.

A fin de plantear el problema sobre sus verdaderas bases, es decir, a fin de hacerlo desaparecer como tal problema, intentemos ahora una aproximación teórica a los conceptos de novela y de costumbrismo; fieles a nuestra primera posición, considerar el costumbrismo como un subgénero de la novela, empezaremos por presentar una definición de la novela, y solamente después, y en función de la misma, intentaremos definir el costumbrismo.

Definiciones. Vamos a resumir aquí brevemente lo que entendemos por novela, resumiendo otros trabajos nuestros de los que apenas hacemos mención, por el simple hecho de que no se hallan publicados (19).

Para llegar a un concepto de la novela avanzamos por una serie de aproximaciones que pueden enumerarse de la siguiente manera:

1.ª Historia de un individuo problemático.

2.ª Historia de un individuo problemático frente a un universo.

3.ª Historia de un individuo frente a un universo problemático.

4.ª Historia de las relaciones problemáticas entre un individuo y un universo.

Finalmente, y a partir de estas cuatro aproximaciones, creemos poder alcanzar el concepto de la novela, definiéndola de la siguiente manera: *novela es la historia de las relaciones problemáticas y en su movimiento constitutivo, entre un universo y un individuo.*

Esta definición no necesita excesivos comentarios; se trata por nuestra parte de subrayar en toda novela la materialización de relaciones, pero materialización histórica, lo que equivale a decir que las relaciones novelescas o que ocurren dentro del campo de la novela se encuentran en movimiento, se constituyen al mismo tiempo que se mueven, son así pura historia.

Si a partir de esta definición nos enfrentamos con la corriente costumbrista e intentamos definirla como novela, nos encontraremos inmediatamente con una serie de diferencias o de imposibilidades que convendría aquilatar con mucho cuidado, pues en ellas reside, creemos, la significación del costumbrismo.

En primer lugar, la obra costumbrista no es historia de relaciones, o lo que es lo mismo, las relaciones indudablemente materializadas en la obra costumbrista no tienen historia, no se producen o constituyen en el seno de la obra, sino que se nos presentan ya acabadas, ya cons-

(19) Nos referimos, sobre todo, a la tesis que preparamos sobre la obra novelesca de VICENTE BLASCO IBÁÑEZ.

tituidas, inmóviles en el sentido de que no pueden ser de otra manera, no pueden dejar de ser lo que son desde el primer momento o generalidad preliminar como dijimos antes.

En segundo lugar, en la obra costumbrista no hay neta separación entre universo e individuo, ya se trate de un cuadro o ya se trate de un tipo, el universo y el individuo protagonista no se encuentran distanciados, no se encuentran tampoco en relación, si por relación entendemos relación problemática, es decir, enfrentamiento, lucha, victoria o derrota. En la obra costumbrista el tipo, si existe, se encuentra fundido en el universo literario, es parte integrante del paisaje, de la descripción plasmada, o porque es parte integrante del mismo, puro accidente, o porque se integra directamente. Es decir, si tomamos como ejemplo cualquiera de las escenas de Mesonero, observaremos que siempre que aparece un protagonista, éste depende, como un puro accidente, del universo de la escena, porque es incapaz de transformarlo, porque ni siquiera lo intenta, porque, en definitiva, el protagonista de la escena no se separa nunca de las coordenadas antiespaciales y atemporales que el autor ha propuesto como principio (20).

Si por el contrario tomamos un tipo, cualquiera de los retratados, por ejemplo, comprobaremos que fuera del tipo escogido no existe esencialmente nada; el tipo, aguador, comerciante, contrabandista, etc., se encuentra desgajado de todo sustento espacial o temporal, se encuentra exactamente solo, no está determinado por el universo que no existe ni tampoco puede determinar con su acción inexistente un universo que brilla por su ausencia.

Creemos que la desrelación entre universo y personaje acarrea la desaparición de ambos, porque sólo ambos pueden existir en relación (21).

El costumbrismo no es, pues, novela, y en relación con la misma se caracteriza por la ahistoricidad de las relaciones materializadas, y por la falta de una problemática entre individuo y universo, es decir, el universo y el individuo son también inexistentes.

Sin embargo, si el costumbrismo proviene y es producido por la novela en plena descomposición, habrá que preguntarse qué ha conservado de la misma, ya que sabemos lo que no ha conservado.

---

(20) A este respecto, MONTESINOS apunta muy certeramente que MESONERO «nunca pasó de ser un concienzudo catalogador de posibilidades de novela, tanto por lo que se refiere a los tipos como a los ambientes», página 58 de *Costumbrismo y novela.*

(21) De nuevo citaremos una frase feliz de MONTESINOS, en *Costumbrismo y novela*, p. 61: «el novelista se complace más en mostrar el *modo de estar* que *el modo de ser* de sus personajes» (subrayados de MONTESINOS).

El costumbrismo, en un primer momento, puede ser considerado como un subproducto de la novela, que conserva hasta cierto punto la forma de la misma pero desproblematizada, desuniversalizada y despersonalizada. Esta negatividad pura del costumbrismo podría también ser descrita como antítesis de la novela si no careciera, como carece, de toda virtualidad determinante, de toda fuerza negativa capaz de crear en cuanto que niega una posible síntesis.

El costumbrismo, espejo deformante de la novela, es también incapaz de oponerse a la misma porque, de un modo o de otro, es también novela, desde el momento en que nació a partir de la misma.

Ucelay da Cal (22), en su larga definición del costumbrismo señala como finalidad del mismo «la pintura moral de la sociedad» y describe con algún detalle las principales características del artículo de costumbres, pero ni las magníficas páginas de esta autora ni otras definiciones que hayamos podido encontrar sobre este supuesto género literario le hacen depender directamente de la novela.

Por eso nosotros diremos más brevemente: el costumbrismo, subgénero de la novela, se caracteriza principalmente por la desaparición del movimiento constitutivo de las relaciones novelescas.

Algunas conclusiones

Aunque comprendemos el carácter provisional de estas páginas, no nos resistimos a añadir algunas conclusiones que quieren ser metodológicas y que intentan por lo mismo centrar el reñido problema de la novela y el costumbrismo en una nueva perspectiva.

Ante todo creemos que el costumbrismo del siglo XIX español posee como primera característica la de ser anacrónico; en este sentido se trata de una producción, hasta cierto punto específicamente española, ya que por poco que se compare a los costumbristas españoles con sus modelos más directos, los franceses, observaremos que la corriente costumbrista se afirma y desarrolla en España cuando en Francia empieza a desaparecer.

Se trata, pues, de un problema cronológico que hay que insertar en la historia mundial de la literatura de esta misma época, para deducir después sus cualidades españolas o, mejor, sus características nacionales.

Si por una parte hay que estudiar el costumbrismo, en cuanto costumbrismo, en su desarrollo histórico y en relación con el resto de las corrientes costumbristas europeas, por otra parte, se debe estudiar el costumbrismo español en relación con la novela española de

(22) Ucelay da Cal: *Op. cit.* en la *Bibliografía mínima*, pp. 16 y 17.

los años setenta; pero en este caso se debe partir del origen histórico del mismo costumbrismo como subgénero literario para especificar su esencia.

Si el problema de las relaciones entre costumbrismo y novela en España es por sí mismo un problema falso, no hay que olvidar que en la producción novelística posterior al setenta se encuentran al parecer ciertas huellas o elementos costumbristas. En este caso, el supuesto costumbrismo que se halla inserto en la obra novelesca ha de ser estudiado en función de la novela misma y no en función de la produccíón costumbrista anterior a la novela que se estudia.

Un ejemplo de nada puede servir a la hora de valorar estéticamente una novela de Pereda, por ejemplo, o una novela de Blasco Ibáñez, el encontrar en las mismas ciertos cuadros o ciertos tipos que parecen provenir del costumbrismo, que quizá vengan directamente del mismo. Lo importante no consiste en encontrar huellas costumbristas o elementos costumbristas en una novela, sino en valorar los mismos en relación con la problemática de la novela que los recoge.

Una novela regional es ante todo novela, es decir, historia de unas relaciones problemáticas, y sólo después y en función de esta problemática puede ser «regional» o si se quiere, «de costumbres».

Los supuestos elementos costumbristas que se insertan en una novela valenciana de Blasco, por ejemplo, no son esencialmente costumbristas, puesto que se hallan determinados o determinan, es decir, se encuentran en movimiento y por lo tanto tienen historia, con el protagonista o con el universo novelescos.

El tipo costumbrista es intratable en la novela porque pierde automáticamente su carácter de tipo al ser puesto en relación con un universo que obstaculiza su acción, que problematiza su historia. De la misma manera un cuadro costumbrista se diluye y desaparece en una novela, porque el cuadro se convierte en universo novelesco, con tiempo y espacio en movimiento determinante o determinado, en relación siempre con el protagonista de la obra.

El que una novela recree un universo regional y pinte ciertas costumbres o modos de vida no proviene del costumbrismo, sino de la problemática interna de la obra, que, de un modo o de otro, exige esta recreación. O lo que es lo mismo, la problemática novelesca es siempre la causa determinante de la inclusión de ciertos elementos costumbristas, que pasan a ser así, parte del universo novelesco, pero estos elementos son materializados en función de la problemática y no por la supuesta determinación de una corriente costumbrista.

Metodológicamente el mejor camino nos parece ser el siguiente:

considerar nula toda relación entre costumbrismo y novela; partir del análisis de la novela y sólo adjetivamente encontrar las coincidencias que puedan existir entre los elementos de la misma y los elementos materializados ya en obras costumbristas. En el mejor de los casos se tratará de los mismos elementos, pero su diferencia de tratamiento los convertirá en elementos distintos, cuando no opuestos.

Juan Ignacio Ferreras
226, bis, Boulevard Voltaire
París XI

BIBLIOGRAFIA MINIMA

Nota.—Reunimos aquí solamente los trabajos que hemos tenido presentes en nuestro estudio y que consideramos verdaderamente especializados sobre el problema que nos ocupa.

Baquero Goyanes, Mariano: «Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos», *Clavileño*, 1954, núm. 30, pp. 1-12 (Madrid).

El cuento español en el siglo XIX. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949; 699 pp.

Correa Calderón, Evaristo: Estudio preliminar a *Costumbristas españoles*. Madrid, Aguilar, 1948.

El escritor costumbrista. El costumbrismo en los novelistas del realismo». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LVI, 1948 (Madrid).

«Análisis del cuadro de costumbres». *Revista de Ideas Estéticas*, VII, 1949, páginas 65-72 (Madrid).

«Los costumbristas españoles del siglo xix». *Bulletin Hispanique*, LI, 1949, páginas 291-316 (Burdeos).

Courtney Tarr, F.: *Vide*. Tarr, F. C.

Foulché-Delbosc, R.: «Le modele inavoué de "Panorama matritense", de Mesonero Romanos». *Revue Hispanique*, XLVIII, 1920, pp. 257-310 (Nueva York-París).

Hendrix, W. S.: «Notes on Jouy's Influence on Larra». *Romanic Review*, XI, 1920, páginas 37-45 (Nueva York).

«Notes on Collections of Types, a Form of "Costumbrismo"». *Hispanic Review*, volumen I, july 1933, núm. 3, pp. 215-216.

«Quevedo, Guevara, Le Sage and The Tatler». *Modern Philology*, XIX, August, 1921, I, pp. 177-186 (Chicago).

Lomba y Pedraja, J. R.: *Costumbristas españoles del siglo XIX*. Oviedo, Universidad, 1932, 63 pp.

Montesinos, José F.: *Costumbrismo y novela*. Madrid, Castalia, 1960, 144 pp.

Montgomery, Clifford Marvin: *Early Costumbrista Writers in Spain, 1750-1830*. Filadelfia, University of Pennsylvania, 1931, 89 pp.

Peers, E. A.: *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1954, dos volúmenes.

Peterson, H.: «Notes on the influence of Addison's Spectator and Marivaux Spectateur Français upon El Pensador». *Hispanic Review*, IV, julio 1936, 3, páginas 256-263.

Porter, M. E.: «Eugenio de Tapia. A Forerunner of Mesonero Romanos». *Hispanic Review*, 1940, pp. 145-55.

Tarr, F. C.: «Larra's duende satirico del dia». *Modern Philology*, XXVI, 1928-1929, pp. 31-46 (Chicago).

«El pobrecito hablador. Estudio preliminar». *Revue Hispanique*, LXXXI, 2.ª parte, 1933, pp. 419-39 (Nueva York-París).

UCELAY DA CAL, MARGARITA: *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista.* Méjico, El Colegio de Méjico, 1951, 266 páginas.

VARELA, J. L.: «Introducción al costumbrismo romántico». *Atlántida*, I, 1963, número 4, pp. 428-35.

LA MUJER DE LAS TRENZAS BLANCAS (SAMUEL)

POR

ELENA DEL AMO

Y Samuel aceptó todos los embites que llegaban de muy lejos, que le hacían palidecer entonces, cada vez que era posible descubrir que la humanidad estaba en peligro, que ya nada quedaba por hacer, que jamás podrían encontrar la salvación porque se acababa el tiempo, porque ya no había nada, porque era necesario salir y empezar a cumplir las promesas, todos los hechos que habían sido detenidos por falta de reposo, por esa precisión oscura de condenarse y de contar los días y de atormentarse en medio de convulsiones, para después ya no tener más miedo y dejarse morir, no porque el mundo fuera a terminarse, sino por esa exactitud de los fallecimientos, porque cada vez más gente era asesinada, o encontrada yaciendo entre los despojos de una sociedad enloquecida que había olvidado la forma de pensar y de padecer un poco y de cronometrar, de alguna manera, esas terribles sacudidas de los astros. Samuel lo veía; sabía, desde la habitación que ocupaba, todo lo que pasaría más tarde; en pocos días conocía la desintegración del mundo como si sólo él fuera profeta, como si los larguísimos años de meditación le hubieran anunciado el fin, un término calculado para el mundo, o más bien del tiempo como tortura, de la continuación como el más angosto suplicio. «Tengo que lavarme los dientes —pensó—, aunque ya no sea preciso, aunque ni siquiera consiga llegar al cuarto de baño, aunque me muera esta misma noche de tristeza, tengo que lavarme los dientes.» Porque aquella tarde no parecía tener una consistencia cotidiana, sino una debilidad luminosa, parda, que lo quería envolver todo, que hacía de la profecía un hecho aún más cierto, aún más inquebrantable, porque ya nadie podría detener aquella marcha silenciosa, aquella confirmación del ser superior que estaba cansado, que no deseaba seguir soportando la estupidez y el pensamiento torpe de todos los que vivían sin más, sin menos, sin nada, conformándose, o al menos no planteándose, pero conformándose, en suma, con una existencia de insectos, arrastrándose por los asfaltos sin saber o sin querer o sin desear un cambio, sin entender lo que estaba pasando, lo que no tenía más

remedio que pasar, porque el fin había llegado, o la conclusión, o la tortura culminada. Porque Samuel lo vio todo con una inmensa claridad, desde su habitación, desde ese ámbito tan estrecho que ocupaba, desde su ventana que daba a una calle llena de tahonas, a través del cristal, mientras contemplaba, con estupor, los rostros relucientes, las caras envejecidas, las corbatas de los que pasaban, las entradas de cine, todos los mecanismos que montaban para no pensar, para olvidarse del dolor y del llanto. Y Samuel les miraba, les compadecía, les envidiaba, incluso, por su falta, por ese pecado que estaba cometiendo la humanidad contra todos los que, como él, veían el fin y comprobaban que se efectuaría muy pronto, y que era inútil avisar o anunciar que todo terminaría en seguida, porque mirarían con sorpresa, porque no entenderían las palabras, porque considerarían como una locura la verdad más alucinante. «Tengo que lavarme los dientes, volvió a pensar Samuel; no debe obsesionarme ahora esta idea, pero es que necesito hacer desaparecer este sabor que me ha dejado el postre; era un helado, creo; no sé por qué tengo yo que comer helado de postre, si jamás me ha gustado el dulce, si me produce siempre ardor de estómago... Seguramente ha sido porque ya nada tiene importancia, porque todo terminará, porque estamos a punto de sucumbir. Sí, moriremos todos, seremos condenados por estupidez, por cobardía, por no emplear esto que llamamos intelecto, pero que no es más que dolor, que sólo es posible nombrarlo con las palabras del sufrimiento. Pero tengo que lavarme los dientes, es preciso.» Samuel no se levantó, permaneció inmóvil delante de la ventana, mirando, deseando acercarse a las tahonas de la calle para anunciarles, para decirles lo que estaba pasando, o lo que estaba a punto de suceder. Pero ¿cómo sería el fin? ¿Qué podría decir a los panaderos, y a sus clientes, y a sus panes? Porque él tampoco sabía en qué iba a consistir, sólo lo presentía, lo imaginaba, lo había descubierto a través de un sueño que tuvo en su niñez, un sueño que jamás quiso contar a nadie, un sueño por el que había creído morir, un sueño que ni siquiera su dulce madre (aquella mujer de las trenzas blancas) llegó jamás a conocer y que luego olvidó, que su vida le hizo olvidar, que todas las penalidades de su corta existencia le hicieron ocultar en el fondo, en lo más profundo de su pensamiento, para desempolvarlo más tarde, en ese día, en esa tarde implacable, cuando supo que el fin había llegado, y que los humanos no lo sabían, y que él nada podía decirles porque ellos no tenían miedo, porque ellos sólo tenían panes y peces y nada más. Una existencia de gusanos, una vida absolutamente larvaria que de nada podía servir. «Es mío todo esto, pensó Samuel, nadie tiene que saberlo, es mía esta opresión del pecho, este sentimiento de soledad sobre la ventana, por de-

bajo, en cada una de las tahonas de la calle, es mía, nadie puede quitármela, porque soy fuerte aún, estoy con vida, o por lo menos la portera me sigue saludando cada mañana, eso debe querer decir que me ve, que no he muerto, que todavía puedo comprar pan, que soy un hombre joven. ¿Qué habrá pasado con aquella mujer de las trenzas blancas, esa mujer que fue mi madre, que es mi madre todavía si no ha muerto? Cómo me gustaría verla, que viniera ahora, como antes, a acariciarme la cabeza, a jugar conmigo a que me ahogaba con sus largas trenzas blancas, a soportar conmigo todo esto, todo el conocimiento que me asalta de fin y destrucción. ¿Dónde estás, madre? No puedo verte, supongo que hace mucho tiempo que no nos vemos, que no sabemos nada de las tartas que tú preparabas, de aquel perro con figura humana que nos acompañaba en nuestros paseos. ¿Recuerdas, madre? Todo era hermoso entonces, porque yo no había tenido mi sueño, porque éramos felices y de noche se salía siempre la leche de la cazuela y tú te enfadabas y yo te sonreía. ¿Era hermoso entonces? ¿Era, de veras, hermoso todo aquello? Sólo un recuerdo muy vago tengo ahora, en esta tarde, mientras contemplo las tahonas y he sabido que el fin está a punto de aniquilar el mundo. Pienso en aquellas veladas, cuando rezábamos el rosario en familia con letanías y todo, y el *ora pro nobis* y lo demás. Entonces todos se dormían y yo seguía rezando, sin detenerme, sin saber muy bien lo que decía, como si la salvación (esto fue después de mi sueño) dependiera de mis plegarias, como si fuera yo el único ser que pudiera hacer algo, que aún tuviera en su mano la liberación. Pero después lo olvidé, lo olvidé todo, ya no pude saber qué era exactamente lo que había soñado, qué había pasado, en realidad, con mis esfuerzos para conseguir que el fin no llegara, que no invadiera tan de prisa, que nos diera una oportunidad, porque la debilidad y el dolor, pero lo olvidé todo, todo, hasta mucho más tarde, hasta hoy, hasta este momento en que contemplo la calle llena de tahonas, mientras entiendo que no debo hablar, que todo está perdido, que es mejor que nadie sepa nada, que sigan todos sin sufrir, sin dolerse, sin tener sueños proféticos. Tengo que lavarme los dientes, es preciso que me levante y vaya al cuarto de baño y me lave los dientes, porque el helado me ha dejado un mal sabor, es necesario conservar una cierta frescura en la boca para después, para cuando el momento sea definitivo, porque luego no habrá tiempo, será demasiado tarde, nadie podrá moverse, seremos detenidos, sólo el pensamiento se pondrá en marcha y todos se verán obligados a meditar, a descubrir lo que pasa, a lamentarse por no poder ir al trabajo, o a la escuela, o a la universidad. Pero será tarde, el tiempo habrá concluido. Tengo que lavarme los dientes, es necesario que sea ahora, en este momento,

pero si me levanto... ¿quién velará las tahonas?, ¿quién me reemplazará en la vigilancia? No hay nadie, es preciso que permanezca aquí, con el sabor que me ha dejado el helado, a pesar de mi deseo de lavarme los dientes, a pesar de todo, tengo que estar aquí, velando, esperando el fin de la humanidad, sabiendo que va a llegar muy pronto, cuando la tarde haya muerto, cuando las tahonas cierren sus puertas, cuando no haya podido lavarme los dientes». Y Samuel permaneció, delante de la ventana, como un centinela, como el guardián de la nada, como el único hombre que esperaba, como el ser que conocía un fin próximo y necesitaba, entonces, estar alerta, porque llegaría sin avisar, sin decir nada, a la caída de la tarde. Y recordó la mujer de las trenzas blancas, su madre, cuando era niño y le acariciaba la cabeza, cuando jugaba con él y le ataba las trenzas alrededor del cuello y Samuel pensaba entonces que sería muy hermoso morir así, ahogado por las trenzas de su madre, desvanecido de miedo y alegría, aprisionado por la cárcel que formaba, por la blancura del pelo, por la palidez del pelo y el rostro juntos, como si ya nadie pudiera encontrar dónde empezaba la piel y dónde el pelo, como si fuera precisa una investigación inacabable para saber el motivo de aquel extraño juego, que se alargaba hasta el amanecer, que permitía no llegar jamás a provocar risas, sino llantos, y que a Samuel tanto divertía. Pero era ese conocimiento, esa lucidez adquirida de pronto, por la mañana, la que ahora no le permitía moverse, ni levantarse, ni realizar un acto pequeño que deseaba: lavarse los dientes, desechar de una vez el sabor que el helado había dejado en su boca, para olvidarse, para no recordar que lo que más quería en ese instante era lavarse los dientes. «¿Pero cómo es posible que mi pensamiento esté ahí, que sólo piense en eso cuando el fin está llegando, cuando la tarde está muriendo, cuando ya no existe la esperanza de una redención? Porque sólo yo puedo, o podría, o hubiera podido (ya es demasiado tarde) no conseguir la liberación, eso es imposible y yo sólo soy uno más, pero al menos avisarles, entrar en las tahonas, decirles, gritar a los panaderos y a sus clientes y a sus panes que el fin está, que ya no habrá tiempo, que será preciso volver a recordar, saber que hubo un siglo mejor, que todo está perdido, que ya nada puede hacerse. Pero también es posible que no llegue, que no tenga tiempo suficiente de ir y volver, que me sorprenda el fin por el camino, y eso sería terrible. Ya no podría jamás encontrar a mi madre, a aquella mujer de las trenzas blancas, porque ella vendrá, tiene que venir a estar conmigo, a rezar el rosario con letanías y todo, para que yo pueda decir *ora pro nobis* sin descansar, para que repitamos por última vez nuestro juego de estrangulamiento, como entonces, cuando ella ponía sus trenzas alrededor de mi cuello y me susurraba al oído

(para que mi padre no pudiera oírnos) que iba a matarme, que moriríamos juntos, dulcemente, ahogados por la presión de las trenzas blancas. ¿Dónde estás, madre? ¿Por qué no vienes conmigo? Vamos a celebrar juntos el fin de los humanos, la desintegración de este mundo sin sentido, el malhumor de alguien, de ese que va a acabar con nosotros, muy pronto, quizá ya estemos a punto de sucumbir, es posible que queden sólo unas horas, o unos minutos, no se sabe nada, madre, mujer de las trenzas blancas, pero hay algo cierto, algo que he sabido siempre, desde aquella noche lejana de mi niñez en que tuve un sueño y no quise contárselo a nadie, ni a ti, y que luego olvidé, o enterré, o ignoré en el fondo de mi mente, porque era difícil vivir y soportar esa carga tan pesada, porque era mi secreto, mi profecía, mi razón para seguir actuando, para estudiar metafísica, para esperar sin prisa la llegada del fin, con la seguridad de que no sólo es un hecho cierto, sino que además está previsto para hoy, para esta noche, cuando la tarde muera, cuando sea la oscuridad y la sombra y la torpeza de las tahonas de esta calle, porque nada saben y no me atrevo a salir, no puedo desertar de esta vigilancia, es preciso que me quede aquí, sin moverme, sin poder siquiera lavarme los dientes. Y yo me pregunto: ¿cómo es posible comer helado cuando se sabe lo que va a suceder? Y sin embargo lo he hecho, he comido helado de postre y ahora no puedo lavarme los dientes, ni levantarme, ni salir de esta habitación para meterme (durante unos segundos, siempre he sido muy rápido en la práctica de estas cosas) en el cuarto de baño y lavarme los dientes y luego salir muy de prisa y volver a esta silla y seguir vigilando la calle y las tahonas y los panaderos que están a punto de salir para volver a sus casas. Quizá podría intentarlo. Si hago un cálculo del tiempo que tardaría no sería mucho, apenas dos minutos, o tres como máximo. Pero no puedo hacerlo, es posible que venga la mujer de las trenzas blancas, y si no me encuentra aquí, sentado en la silla, se irá, creerá que he muerto, que no he sido capaz de esperarla, que me he ido, o ¿quién sabe?, es posible que crea que he dejado de quererla, que ya no deseo que recemos juntos el *via crucis,* que he olvidado los *ora pro nobis,* que ya no quiero jugar con ella al dulce estrangulamiento común de sus trenzas blancas. Tengo que quedarme, es necesario que renuncie a lavarme los dientes, que deseche la idea de avisar a las tahonas y a los panaderos y a los clientes y a los panes. Tengo que estar aquí, en esta silla, esperando el fin de todo, aguardando pacientemente la destrucción, la implacable tragedia, la última tragedia, la gran tragedia que se avecina, que ya no puede tardar mucho porque la tarde ha muerto, porque el último reflejo está a punto de desvanecerse, porque todo ha terminado. ¿Dónde estás, madre? ¿Qué has hecho de tus tren-

zas blancas? No tardes mucho, ya no hay tiempo, ¿no lo ves?, se ha extinguido, incluso, el último reflejo. De un momento a otro se cumplirá mi profecía, mi sueño que jamás te conté, que jamás conté a nadie, que quise olvidar para poder seguir viviendo. Se avecina la tragedia, madre, el espantoso cataclismo está a punto de producirse, ya no hay tiempo, es necesario que vengas ahora, aunque no podamos rezar el rosario, aunque nuestra debilidad nos impida jugar, aunque no existan tus trenzas blancas, tienes que venir, ¿no ves que te estoy esperando? ¿Es que no comprendes que he renunciado a lavarme los dientes y a avisar a las tahonas y a los panaderos y a los clientes y a los panes? ¿Qué te pasa? Ven, madre, por favor, soy Samuel, tu hijo, tu compañero de juegos, el fin está llegando, ya noto la opresión en el pecho, date prisa, no hay tiempo, se está acabando, es el fin, madre, es el fin, no te olvides de tus trenzas, todavía podremos jugar un poco si vienes... con tus trenzas, madre... con tus trenzas blancas... el fin está invadiendo la tierra, lo noto, lo siento en el pecho... madre, ¿por qué no vienes? Ya no queda nada, madre... las luces de las tahonas se han apagado de golpe, es el fin, madre, ven, con tus trenzas blancas... no te olvides... ya no podemos jugar... pero... pero... ven, es el fin, madre, es el fin... las puertas de las tahonas se han abierto de pronto... los panaderos huyen despavoridos, yo tenía razón, mi sueño, aquel sueño que jamás te conté, madre, mi sueño se ha cumplido... el fin, madre, tus trenzas blancas, la destrucción, madre... es el fin... madre... cada vez es más grande la opresión del pecho, madre, y ya no deseo lavarme los dientes, madre... tus trenzas blancas.

ELENA DEL AMO
Ayala, 5
MADRID

HISPANOAMERICA A LA VISTA

APROXIMACIONES A GABRIELA MISTRAL

POR

SALVADOR BUENO

Los agonistas y los otros

Habrá que decir, en definitiva, que existen dos grandes grupos de creadores literarios, dos grandes grupos —exactos, rampantes, decisivos— de escritores. En uno de esos grupos tendremos que ubicar, sin que el molde refrene su espontaneidad, a aquellos que muchos han querido denominar agonistas, testigos de su existir y de su hora angustiosa, atenaceados de preocupaciones, batidos por fuertes oleadas de duda y de ansiedad, sacudidos por tremantes anhelos y sofocos. En el otro grupo, en la otra frontera opuesta, en aquel otro territorio hostil, hallaremos a los escritores que a todas luces y en todas las épocas tendrán el carácter de clásicos, apolíneos en su fisonomía artística, intrínsecamente alentados por dotar a su creación de elementos de esencialidad y quintaesencia, tratando de lograr —en forja incesante— la más alta trasmutación de los materiales humanos, turbios y confusos, que le sirvan de arcilla para su obra. Los primeros —los agonistas, que prefiero llamar los luchadores— estarán dotados de un particular instrumento de expresión: particular en el sentido de que estará despojado de toda actitud de artificio, de técnica o de tramoya. Para ellos el clamor, el grito, la exaltación. Estos —los agonistas, los luchadores— se volcarán por entero en su obra, se presentarán desnudos y naturales en su labor, tendrán como divisa primera, primordial, la sinceridad y la honradez, en suma, la autenticidad. Se les acusará —es imposible que no sean atacados y combatidos desde todos los flancos— de pedregosos y de insistentes, se tratará de menguar su categoría de creadores a virtud de ciertas especiales normas que prefieren lo paramental y gratuito como carátula más reveladora del arte. Sin embargo, como última palabra y definición, nunca podremos hablar de su estética, entelequia abstracta que no les interesa, a la cual desdeñan, sino que estaremos obligados a destacar su ética, sus actitudes morales, su machacona reiteración de ciertas normas de conducta, de ciertas tajantes vivencias de superación de ascenso trascendental. Serán por eso más expresionistas que expresivos, caminarán por el mundo llevando una peculiar muestra de singularidad y, aunque aparentemente aislados, tendrán

poderosos lazos de vinculación con las más nobles aspiraciones de la especie humana. Un cierto aliento profético advertiremos en sus textos, un soplo de tragicidad correrá a lo largo de sus escrituras. Cuando estos autores escriben con su sangre todo un libro, dirán: «Camarada, éste no es un libro: quien lo toca, toca un hombre.» Y si esto estampa en su Norteamérica natal un escritor de esta raza, años más tarde, otro escritor, más allá del océano, en su meseta áspera y encendida, muy lejos en el espacio geográfico, pero hermano en la misma recia humanidad agonista, escribirá también con su sangre:

Cuando me creáis más muerto
retemblaré en vuestras manos.
Aquí os dejo mi alma —libro,
hombre—, mundo verdadero.
Cuando vibres todo entero
soy yo, lector, que en ti vibro.

¡Qué distintos a éstos los escritores de la sutilidad y el ingenio! ¡Qué opuestos a éstos los escritores que andan a tropiezos elaborando su miel dulce, sus colores resplandecientes, sus sentimentalidades alquitaradas, su vidriería encristalada de finezas! ¡Cómo los observamos tan distantes, tan alejados, cuando inician su laboriosidad en afanes de tejidos exquisitos y de bordados afiligranados y dificultosos! A ratos nos deslumbran éstos —los escritores del espejo, narcisos de su creación, reverentes esclavos de su propia obra— con los rarísimos efectos que consiguen, con el especial esguince de su inteligencia agudísima o de su sensibilidad macerada, por las piruetas de maravilla que efectúan allá en lo más alto e iluminado de su escenario, en prueba de su fantástica prestidigitación de imágenes y de símbolos que su riqueza metafórica o conceptual les permite. En ocasiones, estos escritores aparentan una cierta movilidad, un extraño desasosiego, pero, no nos engañemos, todo eso sólo constituye una faceta de su farsa, un efecto más para conquistar el vuelo más alto y reluciente de su invención. Cuando están en lo suyo, en su prístino papel verdadero, les vemos como impasibles creadores, como arañas hacendosas ganando el sitial más alto para la exhibición de sus habilidades.

Estos últimos de que hablamos han sido ya perfilados con certeza: «son poetas y filósofos canijos, filósofos de un detalle o de un solo aspecto; poetas de aguamiel, de patrón, de libro; figurines filosóficos o literarios». Esto dijo de ellos un escritor de aquel otro linaje de luchadores y que como luchador puso su propia vida y su propia muerte como testigo.

Y así tiene que ser. El escritor que desee que su propia obra sea un

organismo vivo e imperecedero, superior a la muerte y al olvido, tendrá que llevar su propia vida a la obra, tendrá que escarbar en sus entrañas, experimentar en sí todos los conflictos y las más terribles congojas, pero sus vivencias serán transportadas al papel simplemente como testigos incambiables, como tremendas demostraciones de la total forma sincera con que aceptaron su papel de hombres. Se sumergirán, como buzos del conocimiento, en los más oscuros recovecos de sus espíritus, andarán por los entresijos de sus almas en busca de la verdad, de su auténtica condición humana; habitarán su desdicha y su angustia y las llevarán a su obra para que los otros hombres puedan asomarse a las honduras espirituales de los más representativos miembros de la especie.

Esta mujer que murió allá entre los fríos neoyorquinos trató de llevar a su obra en prosa y verso los materiales y las experiencias de su existir. Tuvo la sinceridad de cantar lo propio y singular, tuvo la honradez de presentar desnuda y sin ornamentos inútiles su propia alma, y no vaciló en chocar con espíritus pacatos y falsamente pudibundos cuando echó mano a sus más íntimas vivencias para hacer donación de ellas a los otros hermanos de la especie. Apoyó su mano larga y huesuda, recia y áspera, pero cargada de ternura y de ocultas suavidades, en su corazón. Lo sintió palpitar agitado y convulso, desamparado y herido, ancho como el mundo, adolorido de frustraciones y de malogros, jadeante de amor por todas las criaturas del mundo. Y en este corazón individual supo encontrar su más fuerte apoyo y asidero, más allá del dolor y la desolación, sobre la tala mortal, superior a la muerte:

Creo en mi corazón en que el gusano
no ha de morder, pues mellará a la muerte;
creo en mi corazón, el reclinado
en el pecho de Dios, terrible y fuerte.

Chile y la poesía

Según los viajeros descienden por el flanco occidental de la América del Sur alcanzan una estrecha faja de tierra que se desliza paralela al océano Pacífico, cercada muy de cerca por los impetuosos picos de los Andes. Chile ha presenciado a lo largo de su historia el interminable diálogo íntimo entre la cordillera y el mar. Lo agreste de la montaña impulsa a los chilenos hacia el mar, pero aquí y allá, hacia el norte, el centro y el sur del país, valles llenos de verdor han acogido a esta estirpe de férreos trabajadores, de laboriosos campesinos.

Desde los primeros años de la conquista española fue fragando allí un tipo criollo de muy especiales características. La sobriedad de su vivir y las dificultades del medio geográfico fortalecieron su voluntad, lo llevaron hacia la agricultura y el comercio, dejando una huella especialísima que lo diferencia de sus vecinos del Norte y del Este. Si la gente indígena que habitaba su territorio fue calificada de «fuerte, principal y poderosa» por Ercilla, los sucesivos cruzamientos, las posteriores emigraciones, fueron afilando más los rasgos peculiares del chileno actual. Un poeta chileno definirá a su pueblo con estas palabras: «Somos fríos y duros, de ademán claro, alto, franco, altivos y caballerescos, curtida la osamenta en el trabajo, orgullosos y valerosos, hasta el suicidio, en la pelea, y de muy dulce intención y fina y recia hechura en los desquites del amor y el vino» (Pablo de Rokha).

Este «país de rincones» como lo llamó uno de sus mejores narradores, Mariano Latorre, entró en la literatura conducido por la seriedad de cronistas e historiadores, llevado de la mano por la adustez de jurisconsultos y gramáticos. Es verdad que dos poetas de imperecedera memoria abrían las puertas de su épica, pero la veta creadora de Ercilla y de Oña resultó opacada por otras labores de más inmediatos merecimientos y pingües resultados. Hombres de pensamiento, sociólogos, economistas, historiadores, abundaron en las letras chilenas. Y tal punto alcanzó esta diferencia que don Marcelino Menéndez y Pelayo a la hora de escribir su historia y antología de la poesía hispanoamericana se vio obligado a fijar que en Chile no había poetas, ya que allí sólo nacían historiadores.

Pero, en honor a la verdad, no fue tan tajante el juicio del polígrafo santanderino ni tampoco negó rotundamente que en aquella larga cinta de tierra apoyada en la cordillera pudieran surgir en el futuro poetas notables. Aunque consideró que no «había que temer orgías de imaginación» de los chilenos, no rechazaba la posibilidad de que la poesía llegara a florecer en el país. «El carácter del pueblo chileno —dice Menéndez y Pelayo—, como el de sus progenitores, vascongados en gran parte, es positivo, práctico, sesudo, poco inclinado a idealidades. Esta limitación artística está bien compensada por excelencias más raras y más útiles en la vida de las naciones; pero hasta ahora es evidente e innegable. No pretendemos por eso que haya de durar siempre —añadía don Marcelino—. Dios hace nacer el genio poético donde quiere, y no hay nación ni raza que esté desheredada de este don divino. Los nombres, caros a las musas, de Eusebio Lillo, Guillermo Mata, G. Blest Gana, Eduardo de la Barra, y otros poetas vivos aún, y que por consiguiente no deben ser materia de nuestro estudio, son prenda de un porvenir que puede ser tan honroso para Chile como lo es el presente

bajo otros respectos. Pero hoy por hoy todavía puede decirse que la cultura estética no ha echado raíces bastante hondas en Chile; lo cual se comprueba no sólo con la relativa escasez de su producción poética comparada con la de otras repúblicas hispanoamericanas, sino con el carácter árido y prolijo que se advierte en muchos escritos en prosa dignos de alabanza por su contenido...» *(Historia de la poesía hispanoamericana,* t. II, pp. 369 y 370, edición de 1911).

¡Qué gran sorpresa hubiera recibido don Marcelino si hubiese podido revisar la poesía chilena sólo un cuarto de siglo más tarde! ¿Qué había ocurrido en las letras chilenas, tan prosaicas en los dos últimos siglos, para que hayan producido en menos de cincuenta años no menos de media docena de poetas relevantes y entre ellos tres que constituyen sendas cimas de la lírica hispanoamericana contemporánea?

En la primera mitad de este siglo, Chile ha podido mostrar al mundo un grupo notabilísimo de poetas tales como Manuel Magallanes Moure, Pedro Prado, Carlos Pezoa Véliz, Angel Cruchaga, Daniel de la Vega, pero sobre todo este país que se sospecha apartado de todo genio poético ha visto nacer tres poetas de los primeros del habla castellana contemporánea: Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Todos los poetas de nuestro idioma rinden pleitesía y reconocimiento a estos tres poetas chilenos que haciendo gala de una «orgía de imaginación», pero también de una hondura de sentimiento que nunca pudo vislumbrar en el futuro el crítico español finisecular, han influido decisivamente en los rumbos de la lírica española e hispanoamericana.

Gabriela Mistral, Neruda y Huidobro constituyen el mayor aporte de Chile a la poesía del siglo XX. Y los tres vienen de rincones muy diversos del país: Gabriela, del Norte; Huidobro, de la capital, Santiago, en el centro, y Neruda, de un poco más al Sur. Y cada uno de ellos posee una personalidad muy definida y característica, desde la exuberancia de imágenes de índole creacionista, como pirueta verbal, de Huidobro, la honda creación poética de Neruda, con su florecer enorme de metáforas afincadas en el desgarramiento del ser y el caos de un mundo en bancarrota, y la expresión noble y cordial hecha a la vez de ternura y reciedumbre de Gabriela Mistral.

Estos tres poetas de fama tan extendida por el ancho mundo están muy vinculados a su país natal, estrechamente condicionados por la realidad geográfica, social y humana de su tierra, y muchos de sus rasgos distintivos se derivan de su mismo enraizamiento chileno, aun de la región chilena que los vio nacer. De ahí que se haya hablado del humorismo santiaguino de Huidobro, de sus actitudes consentidas de antiguo «pelucón» un tanto señorito, lo mismo que Neruda posee la vitalidad de los bosques nativos, la fuerza extraor-

dinaria de lo vegetal que impera en sus versos, la movilidad de océano profundo que advertimos en sus textos.

La región natal y la naturaleza

La región chilena donde nació Gabriela Mistral ofrecerá abundantes datos para la mejor comprensión de su obra. Lo declaraba ella misma al crítico Hernán Díaz Arrieta: «Esto de haberse rozado en la infancia con las rocas es algo muy trascendental.» Allí, en el «Norte Chico», en la pequeña ciudad de Vicuña, en el valle de Elqui, nació el 6 de abril de 1889. Toda aquella región nortina de la provincia de Coquimbo, con sus cinco valles del Elqui, el Limarí, el Huasco, el Choapa y el Copiapó ofrece un espectáculo inolvidable para el viajero. Ya en los primeros años del siglo XVIII, el francés Frezier hablaba de la «fertilidad de la tierra», de sus ricas minas, de la áspera fragosidad de sus montañas. Proctor, en sus *Narraciones* describe «el valle... lleno de bellas cascadas y torrentes precipitándose de los cerros y estrellándose contra inmensos bloques de granito, desparramados como si una convulsión violenta de la Naturaleza los hubiera arrancado de sus cauces naturales». (*Imágenes de Chile,* selección y notas de Mariano Picón-Salas y Guillermo Feliú Cruz, Santiago, 1933.)

La riqueza minera, en plata, oro y cobre, de esta región, amén de su riqueza agrícola, la destaca entre las zonas más prósperas del país. Pero, además, a lo largo de la historia chilena, toda esta región ha manifestado siempre una indudable inclinación política de índole reformista y superadora. La gente que la habita adopta siempre actitudes progresistas, a veces hasta socializantes. Podría afirmarse que no sólo la naturaleza física, sino también la condición social e histórica de su región natal imprimen profunda huella en la vida y en la obra de Gabriela Mistral.

El recuerdo de estos paisajes persiste en los versos de años posteriores. En el poema «Todas íbamos a ser reinas» recuerda el valle natal:

En el valle de Elqui, ceñido
de cien montañas o de más,
que como ofrendas o tributos
arden rojo o azafrán.

Vicuña no era más que una aldea grande; por tanto, la vida rural influía notablemente en sus moradores. El mismo temperamento y carácter de Gabriela Mistral —según anotan sus amigos— poseía los ras-

gos de tosquedad propios de una campesina, unidos, eso sí, a una espontaneidad recia, a una vigorosa expresión escueta, sobria, al empleo, que alcanzará categoría artística, de un habla arcaica, ruda, peculiar a las gentes del campo. Toda su poesía y su prosa revelan la base rural de la escritora chilena.

Pero existe cierta evolución —y características diversas— en su contemplación y expresión de su tierra natal, y más tarde, de la naturaleza de América. En su primer libro, *Desolación* (Nueva York, 1922), la visión de la Naturaleza está teñida con su profundo dolor desolado, los elementos de la Naturaleza sirven para confirmar la honda desolación que pesa sobre su alma. Esta naturaleza patética no es sólo la de su región natal, sino de aquellas tierras más australes de su patria adonde la llevaron sus menesteres pedagógicos. Juntos están el paisaje desolado y la desolación de su alma:

El viento hace a mi casa su ronda de sollozos
y de alaridos, y quiebra, como un cristal, mi grito.

En esos «Paisajes de la Patagonia», sección importante de su primer libro, encontrará el lector poemas a diversos elementos de la Naturaleza: «Arbol muerto», «El espino», «A las nubes», «Otoño», «La montaña de noche», «Balada de la estrella» y algunos más. De todos estos símbolos naturales de su propia congoja, el más importante es «El espino», prendido a una roca, contorsionado y retorcido en su angustiosa aflicción. Y el espino:

Me ha contado que me conoce,
que en una noche de dolor
en su espeso millón de espinas
magullaron mi corazón.

En *Ternura* (Madrid, 1924), los poemas de la Naturaleza, quizá influidos y condicionados por las «canciones de cuna» y las «rondas» infantiles, sienten los paliativos del cariño, los consuelos que los pequeñuelos proporcionan a la maestra desolada. En el amor al árbol está el núcleo de esta nueva visión del paisaje, de amor a las cosas de la Naturaleza: «Plantando el árbol», «Himno al árbol», «Plegaria por el niño», «La canción del maizal», «Promesas a las estrellas». La ternura ilumina su amor a la tierra, su contacto con la tierra, su identificación con ella:

Niño indio, si estás cansado,
tú te acuestas sobre la tierra,
y lo mismo si estás alegre,
hijo mío, juega con ella...

Si en *Ternura* la Naturaleza está puesta al nivel de la mentalidad y la sensibilidad del niño, en *Tala* (Buenos Aires, 1938) este tema constante en su poesía se enriquece e incrementa. Ya no sólo serán los paisajes campestres de su tierra nativa, no sólo serán los elementos de la Naturaleza propicios a la labor del magisterio, sino que extenderá sus miradas a toda la naturaleza americana, observará paisajes muy diversos del continente y su voz ampliará sus registros para reflejar tan enorme y gigantesco panorama. Se lanza a la creación de poemas que rozan lo épico, y en las glosas finales de *Tala* comentará: «Después de la trompa épica, más elefantina que metálica, de nuestros románticos, que recogieron la gesticulación de los Quintanas y los Gallegos, vino en nuestra generación una repugnancia exagerada hacia el himno largo y ancho, hacia el tono mayor.» Y añade: «Suele echarse de menos, cuando se mira a los monumentos indígenas o la cordillera, una voz entera que tenga el valor de allegarse a esos materiales formidables... Yo sé muy bien que doy un puro balbuceo del arduo asunto.»

Pero este balbuceo, decimos nosotros, produce dos poemas, como «Sol del trópico» y «Cordillera», donde la escritora encara esas recias manifestaciones de la naturaleza americana. No oíamos en América himnos de tal índole desde los tiempos de Heredia y de Olmedo. Al «Sol del Trópico» cantará con su voz más ancha:

Quémame tú los torpes miedos,
sécame lodos, avienta engaños;
tuéstame habla, árdeme ojos,
sollama boca, resuello y canto,
limpiame oídos, lávame vistas,
purifica manos y tactos.

Hazme las sangres y las leches
y los tuétanos, y los llantos.
Mis sudores y mis heridas
sécame en lomos y en costados.
Y otra vez íntegra incorpórame
a los coros que te danzaron,
los coros mágicos, mecidos
sobre Palenque y Tihuanaco.

Y cantará, en esta forma augusta, a «El maíz», al «Mar Caribe», al «Tamborito panameño». Se siente mujer de América, identificada con esta tierra nueva y criolla de siempre, cantará en su español tan linajudo las tradiciones indígenas, los mitos, los nombres incaicos, mayas y aztecas. Sus viajes por casi todos nuestros países hispanoamericanos permiten esta visión total. Ella, allá en lo hondo, se sabe de culturas mezcladas, mestiza de español y de indígena, y se apropia de

todo, de lo español y lo indígena, que la enriquecen de diversa manera. En su último libro *Lagar* (Santiago, 1954), los poemas sobre la naturaleza americana continúan, en un tono más sobrio, con una mayor objetividad de expresión: habla de la «Amapola de California», de la «ceiba seca», de la «espiga uruguaya». Y canta en este último libro a las «Palmas de Cuba»:

Si no las hallo quedo huérfana,
si no la gozo estoy aceda,
duermo mi siesta azuleada
de un largo vuelo de cigüeñas
y despierto si me despiertan
con su silbo de tantas flechas.

El dolor, como un perro fiel

Aquella niña chilena que nació en el ambiente rural de su valle de Elqui conocería muy pronto el dolor. No iremos a señalar aquí puntos de su biografía. Pero tenía tres años la pequeñuela cuando su padre, un bardo de aquellos improvisadores y repentistas, maestro de ánimo errátil y aventurero, abandonó el hogar. Sería desde entonces una sombra apenas entrevista, aunque nunca olvidada. Allí quedó ella, en el valle, pegada a la tierra, a la sombra de los árboles. «Mi recuerdo de él —declara Gabriela— pudiera ser amargo por la ausencia, pero está lleno de admiración por muchas cosas suyas y de una ternura filial que es profunda.»

Habrá algún día que estudiar —con ese frío análisis de las ciencias psicológicas— todo lo que pudo significar para el porvenir de aquella niña el desgarramiento paternal. Algunos poemas de «Desolación» hacen pensar el trance amargo que en el ánimo de la futura escritora causó este hecho. En su «Poema del Hijo», dirá:

Y el horror de que un día con la boca quemante
de rencor, me dijera lo que dije a mi padre:
¿Por qué ha sido fecunda tu carne sollozante
y se henchieron de néctar los pechos de mi madre?

Y su poema a «Ruth», la moabita, ¿no está dedicado más que a Ruth a Baoz, el viejo patriarca, una imagen paternal que llenaba de lágrimas sus sueños? Y ¿no es también el padre distante como un vago símbolo de la vaciedad amorosa que la impulsará a cantar, como compensación, a la madre y al amor de los hijos?

Pues el dolor le siguió los pasos siempre como una sombra, como

un perro fiel. Primero, ya lo hemos dicho, fue el hogar abandonado por el padre. Después aquella ensoñación mutilada por el suicidio de Romelio Ureta.

¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas?
¿Un cuajo entre la boca, las dos sienes vaciadas,
las lunas de los ojos albas y engrandecidas,
hacia un ancla invisible las manos orientadas?

¿Cuánto han escrito ya sobre este hecho de la adolescencia de Gabriela Mistral? Desde aquellos días de 1914, cuando los «Sonetos de la muerte» recibieron el premio en los Juegos Florales de Santiago, han insistido en una interpretación cerradamente autobiográfica para explicar aquellos versos. En ellos había rezumado su dolor por el suicidio en 1909 de aquel joven que fue depositario de sus años juveniles. Un crítico chileno, Angel Saavedra Molina, pretendió explicar el proceso del trance amoroso de Gabriela a lo largo de poemas escritos en años y en oportunidades muy diversas. Nunca la poetisa rechazó estas interpretaciones. Pero en 1949, el profesor Augusto Iglesias, en su libro *Gabriela Mistral y el modernismo en Chile,* después de haber realizado grandes investigaciones, llegó a la conclusión de que todo había sido un caso de «ensoñación convertida en realidad poemática». Dice en ese libro, fundamental para conocer la génesis de muchos poemas y actitudes de Gabriela Mistral:

«En los "Sonetos de la muerte" se halla, pues a nuestro juicio, la célula o primera manifestación literaria de un ensueño amoroso. ¿Cuál? El que puso en el estro de Gabriela el hecho *a peu près romantique* de que un joven, a quien ella no concedió más allá de una simpatía intrascendente, hubiese llevado consigo al morir la última tarjeta postal que ella le enviara.» «No hay duda de que antes de estos versos, por los motivos que ya adujimos, Romelio Ureta no tenía importancia pasional en el ánimo de la autora. De resucitar, el más sorprendido hubiera sido él, porque después de los "Sonetos de la muerte", la memoria de este joven se transforma en una "creación en marcha"» (p. 235).

Pero, aunque desechemos esta interpretación biográfica, lo cierto es que los «Sonetos de la muerte» y los poemas incluidos en la sección titulada «Dolor», en su libro *Desolación,* forman la base de la fama literaria de Gabriela Mistral. Ellos ganaron de inmediato un sitial de honor en la poesía hispanoamericana y permearon de amargura todas las páginas de ese libro, que en Nueva York le publicó don Federico de Onís y el Instituto de las Españas. «Dios me perdone este libro

amargo, y los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también. En estos cien poemas queda sangrando un pasado doloroso, en el cual la canción se ensangrentó para aliviarse. Lo dejo tras de mí como a la hondonada sombría, y por laderas más clementes subo hacia las mesetas espirituales, donde una ancha luz caerá, por fin, sobre mis días.»

Esos poemas del amor frustrado por la muerte forman un rosario melancólico que expone las fases diversas del dolor de la poetisa. En ellos encontramos—en «El encuentro», en «Interrogaciones», en «El ruego»—la más propia e individual de las voces de Gabriela. ¿Quién no habrá sentido escalofríos al repasar las líneas de «El ruego»?

Aquí estoy, Señor, con la cara caída
sobre el polvo, parlándote un crepúsculo entero,
a todos los crepúsculos a que alcance la vida,
si tardas en decirme la palabra que espero.

Y todavía más revelador de sus vivencias es el «Poema del hijo», donde la maternidad malograda entona un himno de hermosas resonancias, pero de terribles congojas:

¡Un hijo, un hijo, un hijo! Yo quise un hijo tuyo
y mío, allá en los días del éxtasis ardiente,
en los que hasta mis huesos temblaron de tu arrullo
y un ancho resplandor creció sobre mi frente.

Y más adelante, al hablar del hijo vislumbrado, dirá:

Sus brazos en guirnalda a mi cuello trenzados;
el río de mi vida bajando hacia él, fecundo,
y mis entrañas como perfume derramado
ungiendo con su marcha las colinas del mundo.

A partir de este instante, la pobre mujer solitaria buscará un remanso en otros niños, cantará a otras madres, verá el santo oficio maternal como el más alto de la tierra. Alza los ojos al cielo Gabriela con su mirada tímida y su corazón entero; alza los ojos al Dios nuestro, en busca de reposo, en trance de consuelo:

Apacenté los hijos ajenos, colmé el troje
con los trigos divinos, y sólo de Ti espero,
¡Padre Nuestro que estás en los cielos! ¡Recoge
mi cabeza mendiga, si en esta noche muero!

Una vez observó el crítico cubano Nicolás Heredia la poca atención que la poesía castellana había prestado al tema de la maternidad. Pues bien, con el valioso aporte de Gabriela Mistral este déficit ha sido

compensado con creces. Ya desde *Desolación,* la creación poética de la escritora chilena estará dedicada a dos temas fundamentales: la madre y el niño. Aun en sus «Sonetos de la muerte», llama hijo al amante: hijo dormido, niño dolorido, le dice. Y después «La mujer fuerte», «La mujer estéril» mostrarán sus desvelos, desvelos que buscan paliativos en sus poemas escolares, en sus cantos infantiles, en las rondas y canciones de cuna, que en *Desolación,* pero sobre todo en *Ternura,* serán la porción más tierna y dulce de su lírica.

Y en esas nanas, en esas canciones de cuna, ¡qué labor difícil y qué gusto exacto habrá de tener para no pecar de gazmoña ni descender a la cursilería que no pueden evitar sus frecuentes imitadoras! Género propio del folklore, un canto muy llano e ingenuo briza la maestra para adormecer a los niños. Creación popular; al leerlas parece que escuchamos la tierna melodía de «arrorró» musitada por la madre:

Me encontré este niño
cuando al campo iba;
dormido lo he hallado
en unas espigas...

O tal vez ha sido
cruzando la viña:
buscando los pámpanos
topé su mejilla...

Y por eso temo,
al quedar dormida,
se evapore como
la helada en las viñas...

La voz toda pasión intensa, ruda y vehemente, que pasa desgarradora, alucinada, por sus poemas del amor frustrado, se le vuelve suave y tierna, frágilmente conmovida, en sus versos maternales, en sus nanas y en sus rondas.

Mesianismo americano

Al hablar de Gabriela, la escritora, gustan muchos de referirse a sus otras actividades de índole cultural que llevó a cabo en América y en Europa. Ya desde 1922 fue invitada por el gobierno mexicano a participar en las reformas educacionales en dicho país. A partir de ese año viajó por Uruguay y Argentina, visitó las Antillas, y en 1933 fue nombrada cónsul de Chile en Madrid. Como representante consular de su país en distintas ciudades americanas y europeas y en el Insti-

tuto de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones, Gabriela Mistral participó en numerosos congresos y reuniones pedagógicas internacionales.

Pero tendremos que señalar, como algo de mayor trascendencia, el fecundo influjo que en todos los grupos intelectuales y literarios de América tuvo la poetisa chilena. No hubo en treinta años hecho esencial en nuestro continente, y aun en el mundo entero, al que Gabriela no diera su pauta orientadora, no ofreciera palabras de aliento, o levantara, cuando era necesario, su clamor de protesta. A través de su propia presencia, o por sus artículos periodísticos y sus «recados» magistrales, hacía resonar su voz: «Se trataba nada menos —dice Mariano Picón Salas— que de defender frente al divisionismo político del mundo hispanoamericano, un legado espiritual y moral común, una herencia de cultura y aspiración de justicia que tenía validez para todo el continente. El fuego contagioso y la pasión creadora de esta mujer parecían convencer a los hombres más ariscos.»

Pues resulta relevante que las labores pedagógicas y culturales de Gabriela Mistral no quedaran reducidas a meras actividades feministas. Esa fuerte corriente de amor a la humanidad —centro de su obra literaria— no fue un mero gesto elegante de escritora, sino que estuvo en consonancia con una ferviente actitud de servicio en todas las causas por el mejoramiento de los desamparados y los humildes, por la defensa de una mayor justicia social en el mundo. Esa actitud mesiánica, presente en muchos de sus versos, pero activo y militante en todos los actos de su existencia, ya se mostraba en estas palabras suyas de juventud: «Soy cristiana, de democracia total. Creo que el cristianismo, con profundo sentido social, puede salvar a los pueblos.»

Pocos meses antes de la muerte de Gabriela, salía de la prensas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana el libro *Santa Gabriela Mistral,* de Benjamín Carrión, donde el notable escritor ecuatoriano recoge buena parte, y muy valiosa, de su correspondencia con la poetisa chilena. Esas cartas, escritas desde Europa o en América, fijan un itinerario en las meditaciones de la poetisa sobre las cuestiones sociales y políticas de América, y evidencian cierta evolución en su llamada postura mesiánica.

Desde hacía años, Carrión pensaba publicar un estudio sobre ella, para incluirlo en una nueva serie de «Creadores de la Nueva América», primer libro de Carrión, que lleva por cierto prólogo de la escritora chilena. Y en una carta, Gabriela explicaba: «¿Pero qué tengo yo de creadora de la América? En primer lugar, yo siento una profunda decepción de nuestros países, que cada hecho nuevo me acidula más; yo he abandonado la actitud mesiánica que tuve algunos años, con-

vencida de que el mesianismo es vanidad en parte, en parte ingenuidad, en parte vocinglería, puro *meeting* en la sabida plaza. Yo me he separado violentamente de nuestros «maestros de América». Y añadía... «Está llena la América de lidercitos, de apostolitos, de rectificadores del mundo, que reciben estas designaciones con toda seriedad; yo me sonrío de ello; no me ponga usted en el caso de que la burla se revuelva contra mí» (p. 144).

Y en otra carta, atribulada en su concisión, afirma: «Veo la América del Sur en un temblor. Aún no logro ver claro. Sabe usted que no creo en la mano militar para cosa alguna. Dios ayude a los buenos» (p. 150).

Y no obstante, aunque se opone a posturas mesiánicas, no podía olvidar los problemas de nuestro continente. De tal modo, que pocas páginas después, Carrión recoge estas otras palabras de Gabriela, siempre preocupada por el destino de nuestros pueblos americanos: «Recuérdeme algo que me preocupa desde hace años: Procurar que nuestra gente vea, palpe y comprenda que nuestra raza se está dando no sé qué clase de cultura que en nada mejora sus instintos crueles. De esto recuérdeme usted. Es una llaga, parece la vida de nuestros pueblos en cuanto al simple amor al prójimo» (p. 167).

Desde hacía años andaba con la constante preocupación por la paz. Uno de sus artículos recogía estas palabras admonitorias: «Hay palabras que, sofocadas, hablan más precisamente por el sofoco y el exilio; y la palabra «Paz» está saltando hasta de las gentes sordas o distraídas.» «Hay que seguir voceándola día a día, para que algo del encargo divino flote, aunque sea como un pobre corcho sobre la paganía reinante.» Y aunque estas cosas decía de la «Paz», añadía sobre el «pacifismo»: «Tengan ustedes coraje, amigos míos. El pacifismo es la jalea dulzona que algunos creen... Digámoslo cada día en donde estemos, por donde vayamos, hasta que tome cuerpo y cree una "militancia de la paz", lo cual llene el aire denso y sucio y vaya purificándolo.»

Pocas semanas antes de morir escribió un documento, donde vuelve a hablar a todo el continente americano, a todos nuestros pueblos: Dice Gabriela Mistral en esta última admonición mesiánica: «Ni el escritor, ni el artista, ni el sabio, ni el estudiante pueden cumplir su misión de ensanchar las fronteras del espíritu si sobre ellos pesa la amenaza de las fuerzas armadas, del estado gendarme que pretende dirigirlos. El trabajador intelectual no puede permanecer indiferente a la suerte de los pueblos, al derecho que tienen de expresar sus dudas y sus anhelos. América en su historia no representa sino la lucha pasada y presente de un mundo que busca en la libertad el triunfo

del espíritu. Nuestro siglo no puede rebajarse de la libertad a la servidumbre. Se sirve mejor al campesino, al obrero, a la mujer, al estudiante, enseñándole a ser libre, porque se le respeta su dignidad.»

La muerte callada y extranjera

Allá, entre los fríos norteños, en medio del silencio del invierno, en un lugar retirado, murió en 1957, víctima de cruel enfermedad, Gabriela Mistral. Sus poesías fueron leídas en todos los idiomas, cantadas por las tiernas voces de pequeñuelos de diversas partes del mundo, estudiadas por los más severos jueces de la tierra. En algunos sitios alzaron estatuas en su honra; en otros su nombre engalanó escuelas; en otros fue jaculatoria, verbo de alabanza. La tímida, tosca maestrica rural fue reina de la poesía que en todos los países del globo recibió homenajes de admiración, de los poderosos y de los débiles, de los cultos y de los ignorantes, de los hombres, las mujeres y, sobre todo, de los niños.

Pero no fue fácil para ella alcanzar el triunfo en las letras y la aceptación total de su obra. Pero llegó el reconocimiento de los maestros norteamericanos de español, en 1922, y su nombre comenzó a abrirse paso hacia la fama. En 1945, la Academia Sueca la elegía como Premio Nobel de Literatura de dicho año. Era la quinta mujer que alcanzaba tal distinción y el primer escritor de la América hispana que recibía un reconocimiento universal de tal categoría. Seis años más tarde obtenía el Premio Nacional de Literatura de su tierra natal. El sueño de la maestrita que quería ser reina se había cumplido.

Nosotros, los cubanos, le agradecíamos a Gabriela Mistral todo lo que había dicho, en artículos y cartas, en sus «recados» famosos, sobre la vida y la obra en prosa y verso de José Martí. Ningún escritor ha señalado tan abiertamente su deuda con la obra martiana como la poetisa chilena. En su ensayo «La lengua de Martí» y en otros escritos toda su voz palpitaba de entusiasmo y reconocimiento hacia Martí, que «es el escritor americano —dice— más ostensible en mi obra». Hablando de Gabriela y de Martí, espíritus tan hermanos, pudo decir Andrés Iduarte: «se me antoja que a Gabriela le queda muy bien el titulo de «padrazo» que Unamuno dio a Santa Teresa, así como le queda perfectamente a Martí el de «madrecito» que le dio a San Juan de la Cruz».

Ahora que Gabriela está ya en un cielo más alto, y nos quedan como herencia su poesía y su prosa que enriquecen las letras hispánicas, recordaremos el tono patético y mesiánico de sus páginas me-

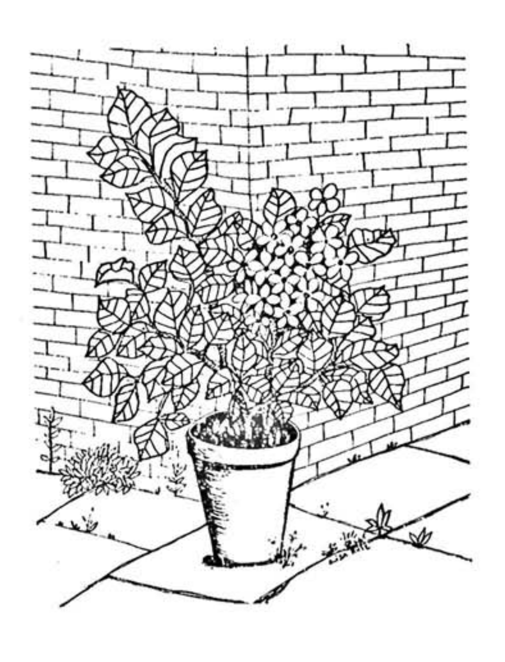
jores, el encanto de sus rondas infantiles, aquel amor a la tierra, a la naturaleza americana, que hace palpitar su verso certero. Ninguna otra mujer realizó una labor creadora de tan fuerte significación en nuestras literaturas. Sin exquisiteces verbales, esa poesía está saturada de los mejores elementos del idioma, de sus valores eternos, de su sentido popular y terrígeno. Junto a la intensidad y enérgica emoción de sus imágenes, una afirmación moral fija las proyecciones más universales de su obra. Esta afirmación étnica continúa en la poesía y la prosa de Gabriela Mistral las más nobles tradiciones de nuestra cultura hispanoamericana.

Deseo poner como colofón a este trabajo estos versos que hace años dedicó la escritora chilena a Francis de Miomandre:

Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo bestezuelas.

Y va a morirse en medio de nosotros,
en una noche en la que más padezca,
con sólo su destino por almohada,
de una muerte callada y extranjera.

SALVADOR BUENO
Calle 60, 1303, «Marianao»
LA HABANA (CUBA)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

VALLE-INCLAN EN «LA REINA CASTIZA»

Quien examine por orden cronológico la producción valleinclanesca, comprobará al llegar a *Farsa y licencia de la reina castiza* (1) que esta obra es una atalaya desde la cual aquélla cobra todo su sentido y perspectiva. Aquí se dan cita al antiguo modernista que está superando, aunque nunca olvidando, su modernismo; las notas más apicaradas del galleguismo dejan su impacto en ella, confundiéndose con ese desgarro de estilo del popularismo madrileño barriobajero cuajado en *La pipa de kif*, y lo carlista, que al tornarse de exaltador de los propios valores en denostador de los contrarios, trae a primer plano la figura de Isabel II y su ambiente.

Basada en hechos históricos, o tenidos por tales, *La reina castiza*, en garbosos quiebros, se escapa de la historia y aun da entrada a lo fantástico, lo inverosímil, para certificar su independencia esencial de cuanto no sean motivaciones estéticas. *La reina castiza* es Isabel II, pero eso es lo de menos. El personaje literario, tras suplantarlo, anula al real.

Dijérase que Valle-Inclán ha colocado en esa farsa un poco de todos sus momentos y variaciones estilísticas y conceptuales. Toda su literatura tiene mucho que ver con *Farsa y licencia...*, obra de síntesis, por una parte, y de apertura, por otra, hacia la etapa esperpéntica. Obra que en sí misma representa —además de una encrucijada— un hito lleno de personalidad y sustancia propia.

Valle-Inclán, que está publicando paralelamente *Luces de bohemia*, que tiene en sus manos todos los recursos del esperpento —y no porque estimemos que *Luces de bohemia* sea un esperpento puro—, los atempera de modo que *La reina castiza*, ya despegada de las farsas anteriores, se queda en el umbral de lo esperpéntico y constituye así un capítulo aparte y fundamental en la creación valleinclanesca.

---

(1) Apareció en la revista *La Pluma*, números de 3 de agosto, 4 de septiembre y 5 de octubre. Madrid, 1920.

Nuestro análisis se va a detener apenas en dos aspectos determinantes del significado especial de la obra: su vocabulario y su dinamismo «en extensión».

VOCABULARIO

Bien dicho está que don Ramón, profundamente gallego, supo desde sus primeras obras no encasillarse en una posición de autor costumbrista. Su voluntad de ser un escritor de sensibilidad lingüística castellana fue manifiesta, fue una clara opción.

Por dos veces en *Los cruzados de la causa* las mujerucas que plañen por un marinero muerto le dirigen entre otros elogios (como «¡Era el rey de los mozos!», «¡Era la flor de los marinos!») éste tan significativo: «¡Qué bien cortaba castellano!» (2). A la Mari Gaila de *Divinas palabras,* que hace el planto por Juana la Reina, las comadres la admiran por su facilidad de expresión: «¡Corta castellano como una alcaldesa!» (3). A través de estas y otras figuras, el mundo galaico rinde en Valle-Inclán homenaje a lo universal castellano.

Lo galaico, fundamental en don Ramón, es en lo lingüístico una sabrosa sazón que trasciende muchas de sus páginas, no tanto como forma inconsciente de sustrato como con plena advertencia, porque Valle-Inclán tenía idea muy definida del importante papel que lo dialectal —permítase el convencional empleo del término— puede jugar en el enriquecimiento de la lengua general.

Coincide en esto con Unamuno, quien al hablar —con exageración unamuniana— de «la rígida dureza de nuestro idioma», afirma que «ésta no se corregirá sino con la influencia dialectal y de las hablas populares, cuyo fonetismo se aparta algo del que priva en la lengua literaria y oficial» (4). Unamuno veía en estas hablas unos «elementos de flexibilización» utilísimos en su acción sobre el castellano.

Pues bien, en función de esa acción flexibilizadora es como, a nuestro juicio, utiliza Valle-Inclán no sólo su vocabulario y calcos de construcción gallegos, sino esa poderosa amalgama léxico-sintáctica hecha con los modos expresivos de todas las Españas.

---

(2) *Obras completas.* Editorial Plenitud. Madrid, 1954, vol. II, pp. 373 y 401. Las citas de las obras de Valle-Inclán, excepto, precisamente, las de *La reina castiza,* se hacen por esta edición.

(3) *Obras completas,* vol. I, p. 735

(4) MIGUEL DE UNAMUNO: «Sobre la dureza del idioma castellano.» Artículo publicado en *Revista Nueva,* Madrid, 5 de julio de 1899, y reproducido en *Obras completas de M. de U.,* Afrodisio Aguado. Madrid, 1958, vol. VI.

Juan Ramón Jiménez, en carta dirigida a nuestro autor, advertía esta dimensión del lenguaje valleinclanesco al referirse a «lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga total española» (5). El propio Juan Ramón ratificó este juicio en la breve nota sobre *La lengua de Valle-Inclán*, publicada en *El Sol* el 7 de enero de 1936:

> Ramón del Valle-Inclán, primer fablista de España, intentó, en su obra de madurez sobre todo, una lengua total española que expresara la suma de los modismos de las regiones más agrias de España.

En el mismo concepto abunda Unamuno cuando en su ensayo *El habla de Valle-Inclán*, aparecido en *Ahora* el 29 de enero del mismo año, afirma que «se hizo su habla —hablada y escrita— con las hablas que recogió en su carrera de farándula». Como juicio análogo de fecha mucho más reciente, podemos citar el de José María Pemán comentando la puesta en escena de *Divinas palabras* (6).

Este sentido amplio y generoso de la lengua es el que le impide, al escribir sobre temas específicamente galaicos, recrearse en dialectalismos de exclusiva extracción de aquella región. Julio Casares, incapaz de comprender a Valle-Inclán, pudo hacerle el siguiente reproche:

> Una cosa que no entiendo es por qué pone Valle-Inclán a cada paso en boca de los aldeanos de su tierra la exclamación de «mi fijo» (meu fillo). Que yo sepa, ni esto es castellano ni gallego ni nada (7).

Las mismas razones le inducen en *Tirano Banderas*, novela de localización mejicana más que probable, a emplear un vocabulario donde se dan cita las formas léxicas pertenecientes a los más variados países de Hispanoamérica (8).

No escasean los neologismos en Valle-Inclán, pero si no tienen la abundancia que es patente en las obras de Unamuno y Azorín, por ejemplo, quienes excavan con fervor en torno a las raíces de la lengua para crear nuevas palabras, dentro del más puro estilo casticista, es porque Valle-Inclán no precisa insistir tanto en ese filón, puesto que para él las formas dialectales pueden ser usadas sin empacho alguno y sin necesidad de un contexto especial, dentro del castellano. Añádase a ello el desembarazo con que penetra en los estratos más bajos de la lengua popular, de la cual arranca asimismo un riquísimo acervo.

---

(5) J. R. J.: Carta reproducida en *Insula*, núms. 236-237. Madrid, julio-agosto de 1966.

(6) «Latinas palabras», en *A B C*, 9 de diciembre de 1961.

(7) *Crítica profana*. Madrid, 1916, p. 61.

(8) Véase Susana Speratti Piñero: «Los americanismos en Tirano Banderas», en *Filología*. Universidad de Buenos Aires, año II, núm. 3, septiembre-diciembre de 1950.

El enriquecimiento del vocabulario valleinclanesco mantiene un asombroso ritmo progresivo. Sus modos lingüísticos aristocráticos y humanistas quedan por completo acrisolados en las *Sonatas,* especialmente en las de Otoño y Primavera. Todos los formidables recursos innovadores del modernismo están ahí, pero Valle-Inclán que parece haber llegado entonces a la cumbre de su poder expresivo —ya en ese momento uno de los más altos en la literatura española— no se detiene. Intensificando el empleo de lo dialectal y lo popular en general como instrumentos de «flexibilización», va a desconcertar a muchos al iniciar un nuevo camino a lo largo del cual el castellano cobrará en sus manos matices y posibilidades insospechadas.

Sus críticos de primera hora no pudieron imaginar que esta evolución se produciría, aunque el germen de las estructuras lingüísticas a que nos venimos refiriendo estaba ya en algunas de las obras de esa época. Resulta curioso cómo J. Rogerio Sánchez, alabando el estilo de «modalidad aristocrática» de don Ramón, estima que fue necesario para poner freno a los escritores que utilizaban un lenguaje plebeyo y añade:

> ... decía yo que oponerse a esta demagogia gramatical es laudable; volver la vista a nuestro Romancero, a nuestras Serranillas, a Berceo y a los Arciprestes —que si éstos hablaron en vulgar y realísimo lenguaje, no hablaron en flamenco ni en gitano o germanía— ... es plausible (9).

¡Cómo suponer que el Valle-Inclán interpretado como dique contra los «malos modos» léxicos los manejaría plenamente más tarde con la misma eficacia y brillantez de resultados que obtenía en el uso de la refinada construcción modernista!

Las formas populares coinciden durante mucho tiempo en sus obras con las dialectales —dentro de ese dialectalismo que supera con mucho al gallego regional—, y aparecen en boca de campesinos y lugareños. No hay un popularismo urbano, toda vez que las clases bajas ciudadanas no entran en escena hasta *La pipa de kif.* Algo, sin embargo, se ha ido infiltrando en las «farsas».

En este proceso, hay una característica fundamental que prevalece hasta *La reina castiza:* existe una adecuación bastante rigurosa en el binomio clase social-vocabulario. Los vulgarismos se usan por los grupos de cultura inferior, no por las clases altas, cuyos miembros se reservan el derecho a la burla y a la ira, pero no precisan descender a este tipo de lenguaje.

---

(9) José R. Sánchez: *El teatro poético. Valle-Inclán, Marquina.* Madrid, MCMXIV, p. 32.

Esta norma que —fijémonos bien— se respeta incluso en *Luces de bohemia* y, antes, en *La pipa de kif*, se rompe en *Farsa y licencia de la reina castiza,* y a partir de aquí no volverá a tomarse en cuenta (10). Efectivamente, lo primero que llama la atención en esta «farsa de muñecos» es que las personas de calidad, empezando por la señora, hablan con el mismo desgarro y desenfado que las del pueblo llano.

¿Quién puede retener en el meollo
aquel volcán de vuestro diccionario? (11).

Le dice la Reina al Gran Preboste, y ciertamente, lo del volcán no es metáfora que se refiera sólo a la expresividad sentimental de las palabras usadas por ella, sino también, sin duda alguna, a su detonante plebeyez. Recordemos su modo de increpar al encumbrado palaciego, que le ha presentado, sin solución aparente, el problema ocasionado por la carta comprometedora que ella dirigió a un estudiante sopón:

¡Y tú eres el gatera, el de pestaña,
el que las ve venir! ¡Valiente primo!
¡Mira que haberte dado esa castaña! (12).

Más adelante obtenemos información sobre el lenguaje epistolar de la Reina cuando el Rey consorte se hace leer algunos renglones de aquella misiva:

Ayer te he guipado yendo de paseo,
y esta pavitonta cegó en tu manteo,
Me muero por verte, mi niño gracioso,
¡Te quiero por tuno y por asqueroso! (13).

Esta Reina, «guapa y repolluda», «meridional», «feliz y carnal», que gusta de los bailes de candil, caprichosa e irritable, irresponsablemente magnánima, ignorante y arbitraria, jovial siempre, figura ya tan literaria como histórica desde que Valle-Inclán puso en ella su atención,

---

(10) Hay varias cosas que «fallan» en *Luces de bohemia* con arreglo a lo que serán las normas más firmes del esperpento: una es esta correcta distribución de planos lingüísticos (otra, el hecho de que sean varias las figuras tratadas con respeto y hasta devoción por Valle-Inclán —Max Estrella, Bradomín, Rubén—, sin olvidar la seriedad ante la consideración de la muerte y el planteamiento, excepcionalmente intenso de temas sociales).

En *La pipa de kif* el único personaje de posición distinguida, doña Estefaldina, es zaherida sin reparo, pero en modo alguno se le ocurre al autor que las expresiones de esta dama desentonen dentro del nivel social al que pertenece: «Da buenas palabras al que llora pan» y responde con ceremonia al saludo de los capellanes *(La Infanzona de Medinica,* clav. IX, p. 1154 de *O. c.,* v. II).

(11) «Farsa y licencia de la reina castiza», en *Tablado de marionetas para educación de príncipes.* Opera Omnia. Imprenta Rivadeneyra. 1926, p. 257. Todas las citas de la farsa corresponden a esta edición.

(12) *Farsa y licencia...,* p. 255.

(13) *Farsa y licencia...,* p. 285.

derrama a lo largo de la obra tal donaire en su populachero modo de expresarse, que sólo por esto gana a pulso su papel de protagonista, a pesar de que sus intervenciones en escena no son en realidad muy abundantes.

El autor, que al trazar a otros personajes concede su parte, en estudiadas proporciones, a ciertas formas lingüísticas cortesanas, se abstiene de hacerlo así con la señora, de modo que en ella destaque más la condición de marioneta desprovista de matices.

El Rey consorte, por ejemplo, sabe ser pulido y correcto cuando procede:

¡Buenas noches! Me alegra tu visita,
Ulpiano, ¿por dónde se flanea? (14).
Buenas noches, señoras damas (15).

Ante las pretensiones monetarias del chantajista sopón, inicia los comentarios con estas moderadas fórmulas:

Rebajará si es hombre de conciencia (16).
¡Tendré que revestirme de paciencia! (17).

Cierto que, llegada la ocasión, el monarca demuestra no ignorar los más espontáneos giros del lenguaje vulgar.

Deja marrullerías y revienta (18).

le dice, irritado, al Jorobeta, cuando éste comienza a contarle chismes.

El Gran Preboste es aludido en estos términos, referentes a su vocabulario:

Traigo turbados los sentidos.
¡Qué jurar y qué palabrotas! (19).

Este hombre capaz de amedrentar a la corte con sus exabruptos, guarda las más delicadas maneras léxicas al dirigirse a la Reina:

Vuestro verbo de amor es anacrónico
en la boca «de un viejo» (20).

---

(14) *Farsa y licencia...*, p. 270.
(15) *Farsa y licencia...*, p. 325.
(16) *Farsa y licencia...*, p. 272.
(17) *Farsa y licencia...*, p. 273.
(18) *Farsa y licencia...*, p. 271.
(19) *Farsa y licencia...*, p. 303.
(20) *Farsa y licencia...*, p. 257.

En cuanto al Sopón, se expresa en su primera entrevista con el Gran Preboste con tales circunloquios y academicismos, que éste no puede por menos que increparle:

¡Plaga de Salamanca es tu verbo retórico! (21).

Pero muy pronto le veremos destapar su bien sabido vocabulario golfo:

¡Afloja la guita!
¡No metas el cuezo! (22).

Entre los cortesanos de cierto linaje, encontramos a Don Lindo, gentilhombre del Rey, miembro de la heterogénea camarilla, a quien el Jorobeta reprochará su afición excesiva por «el hablar finústico»:

A ti te gusta la extranjera parla,
corbata de París, té de Inglaterra (23).

No lo niega el remilgado Don Lindo («no se aviene conmigo el modo chulo» (24), y, sin embargo, en un momento dado saldrá con facilidad de ese ámbito, demostrando que maneja las palabras vulgares con plena desenvoltura:

Poco que tienes tú la cara dura
para saber negarte (25).
A otro le cuentas ese cuento chino (26).

Otro tanto podría decirse de Don Gargarabete, «marqués lechuguino, amante de la Reina»; de Don Tragatundas, dibujado sobre el clisé de cualquier fanfarrón general isabelino; del Intendente, de la Infanta Francisca, personaje inspirado acaso en esa Doña María Josefa, hija de Carlos III, que desde «La familia de Carlos IV», de Goya, nos observa, fría y hosca.

Que el Jorobeta —«guitarrista de tablado en el género andaluz» (27), Mari Morena, la azafata de la Reina, plebeya de nombre y de origen, que «se naja» en las primeras escenas ante la llegada del Gran Preboste, y Lucero del Alba, Manolo de Lavapiés, acompañante de la «comadre» en sus regocijadas salidas nocturnas, se expresa con gran estilo callejero, no es ya de asombrar.

---

(21) *Farsa y licencia...*, p. 238.
(22) *Farsa y licencia...*, p. 283.
(23) *Farsa y licencia...*, p. 265.
(24) *Farsa y licencia...*, p. 265.
(25) *Farsa y licencia...*, p. 268.
(26) *Farsa y licencia...*, p. 269.
(27) Página 265.

Dos cosas hay, pues, realmente peculiares en *La reina castiza* que la señalan como avanzada hacia el esperpento, en el que entraría de plano a no ser por otros factores que aligeran su carga expresionista. Ellas son esa falta de correspondencia entre los personajes de alcurnia y su vocabulario, y el hecho de que ese vocabulario vulgar haya descendido en gran medida, como nunca antes había ocurrido, hasta los niveles del argot, manifestado en voces de germanía y gitanismos. Así, la presencia de esas modalidades ínfimas del lenguaje popular hacen que la quiebra sea más notoria y perturbadora. Esto es lo que entre muchos otros aspectos separa a *La reina castiza* de *La marquesa Rosalinda,* donde este léxico aparece en forma muy eventual, discreta, sólo en boca de personajes de baja estofa como Juanco y Reparado.

«Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las pirámides», escribe Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* (28), palabras que se aplican a cuanto venimos diciendo. Ese capítulo IV del libro, al que pertenecen, muestran en efecto la preocupación —estética— de Valle-Inclán por las limitaciones del español moderno (las cuales comparte con el inglés y el francés), simbolizadas en el empobrecimiento que su uso muestra en la boca de los dirigentes del pueblo, «aquellos que rigen el carro», cuyo lenguaje es un «español de jácara» (29).

Esta última alusión es reveladora. Valle-Inclán, en su desprecio hacia las clases gobernantes, ha creído observar, como una de las notas denigratorias de las mismas, su plebeyo patrimonio lingüístico. Entre sus invectivas contra el uso erróneo de la lengua por parte de esas clases dirigentes, recordamos su aguda sátira contra Primo de Rivera, a quien acusó de expresarse con impropiedad cuando le calificó de «extravagante ciudadano».

Si los que gobiernan han perdido la dignidad del lenguaje, recoger esta característica será algo que viene rodado para quien, al mismo tiempo que busca en una realidad seleccionada los elementos idóneos para crear la sensación de deformación, desea también «flexibilizar» la lengua en un proceso sin tregua, mediante la incorporación de toda clase de recursos de extracción popular.

Una vez más hay que subrayar el hecho de que, la mayor parte de las veces, el Valle-Inclán de la época de los esperpentos, para producir distorsiones o deformaciones, no necesita contorsionar la realidad por el procedimiento de pasearla ante espejos cóncavos: le basta con tomar de esa realidad los aspectos que le son más útiles, y hablamos ahora en el

(28) D. C., vol. II, p. 575.
(29) D. C., vol. II, p. 575.

sentido más amplio. Más que enviar a los héroes clásicos al callejón del Gato, lo que hace Valle-Inclán es volver los ojos irritados hacia quienes por naturaleza son antihéroes; más que degradar el lenguaje, acude al empleo de lo que ya es lenguaje degradado. El efecto buscado surge del enlace de unos y otros elementos.

Como bien dice Francisco Ynduráin, «la toma de motivos en el arte bajuno le ahorraba, en parte, de la deformación grotesca, pues se la daba hecha». Habrá que insistir mucho más en este realismo *sui generis* de don Ramón antes de hablar, sin pensarlo más, de «visión deformada de la realidad». Y justo será decir que es en ciertas obras modernistas, y particularmente en las farsas anteriores a *La reina castiza,* donde existe verdadera deformación, más alteración de lo real, más ingredientes de fantasía que en los esperpentos.

En *Farsa y licencia* la realidad —comprobada o supuesta— proporciona los elementos esenciales en cuanto a personajes, trama y otras circunstancias. Los toques de ligereza y trivialidad —que unen esta farsa con las anteriores—, cuya intensificación no se detiene ante lo inverosímil (escenas finales de la muerte y grotesca resurrección del Jorobeta y Lucero del Alba), son la barrera que separa *La reina castiza* de los esperpentos.

He aquí una relación del argot introducido por Valle-Inclán en la obra, en dosis que acaso sea superior, proporcionalmente, a la existente en cualquiera de los esperpentos. La mayor parte de este léxico cae dentro del lenguaje germanesco; el resto son formas de caló (30):

agarrado	cuca (mujer jugadora)
ahuecar (marcharse)	curda
ajumarse	chafarote (sable)
camelar	chalaneo
camelo	changa (negocio)
cachondo	chancleta (torpe)
canguelo	chinche
coba	chulo
cortar bolsillos	dar jicarazo
corte de mangas	dar pasaporte

(30) Sólo incidentalmente hemos creído oportuno aclarar el significado de un vocablo o fórmula verbal, al tratarse de un léxico introducido en el lenguaje popular común.

Como obras de referencia pueden consultarse, entre otras, las siguientes: HIDALGO, JUAN: «Bocabulario (sic) de germanía, compuesto por...», en *Orígenes de la lengua española...* recogidos por don Gregorio Mayans y Siscar. Madrid, 1873. SALILLAS, R.: *El delincuente español.* Madrid, 1896. TINEO REBOLLEDO, J.: *A Chipicalli. La lengua gitana.* Granada, 1900. BORROW, GEORGE: *The zincali, or an account of the gypsies of Spain.* London and New York, MCMIII. BESSES, L.: *Diccionario de argot español.* Barcelona, 1905. CABALLERO, RAMÓN: *Diccionario de modismos.* Madrid, s/f. HILL, JOHN: *Voces germanescas.* Bloomington, 1949.

dar rosca
dar una castaña (engañar)
diquelar
diñársela a uno
estar empalmado (con la navaja oculta en la manga)
escote
gachó
gatera (granuja)
gilí
guilladura
guipar
guita
jaque
jeta
jorobado
mangue (yo, me, mí)
mengue (diablo)
mona
najarse
panoli
parné
pegársela a alguien
peje
pestaña (vista penetrante)
pendonear
picar
pintura (de pinturero)
poli
rufo (rufián)
tomar soleta
terne
tirar un viaje
zaino (traidor).

Para acreditar que el flamenquismo manifestado en el uso de este vocabulario es un hecho real en la época isabelina, nos acogemos al testimonio de Carlos Clavería, quien ha aportado datos muy interesantes acerca de la introducción del gusto por estas formas marcadas de casticismo en la sociedad española, a partir del siglo XVIII, entendiendo como flamenquismo una mezcla frecuentemente confusa de andalucismo, gitanismo y lenguaje plebeyo en general. Cita Clavería al respecto este pasaje de *Los ayacuchos*, de Pérez Galdós, que se refiere concretamente al alcance que esta tendencia había desarrollado en el palacio real durante la menor edad de Isabel II, la cual desde niña estaría familiarizada con el vocabulario que es espejo de aquélla:

> Con algunos personajes que, por razón de su proximidad a las reales personitas, las trataban con relativa confianza, subsistió la travesura de los apodos después de conocidos los nombres, y en este caso se hallaba el gentilhombre don Mariano López de Centurión, a quien pusieron el mote de «don Chepe», que habían aprendido en unos versos andaluces de Rubí y Andueza. Hallábase entonces muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena. Las niñas sabían de memoria trozos de esta literatura, y en ella encontraron «el Chepe», que aplicaron a una persona ceceosa, dicharachera y un poquito cargada de espaldas.

Refiriéndose a Valle-Inclán, recuerda que nuestro autor, «aparte de usar infinitos gitanismos en el lenguaje desgarrado de sus golfos», utiliza el caló cerrado en ciertos pasajes del libro V de *Viva mi dueño*. Para Clavería fueron las traducciones españolas de los libros de Georges

Borrow, hechas y publicadas por Manuel Azaña, las fuentes donde obtuvo esta clase de vocabulario.

Sigue Clavería:

> Es posible que lo gitano le interesara profundamente (véase una frase suya que nos transmite F. Madrid: «La vida altiva de Valle-Inclán», Buenos Aires, 1943, p. 300: «Hay que buscar al gitano en su esencia»...), pero tal vez ande el problema del caló en su obra envuelto en otras cosas típicas de su lenguaje y estilo.

Naturalmente que andaba, opinamos nosotros. Más que un interés muy especial por gitanos, jaques y flamencos en sí mismos, Valle-Inclán debió sentir atracción hacia ellos en cuanto a su utilidad como elementos de ruptura, de agresiva ruptura, cuando decidió sacrificar, no sin dolor, su pura estética modernista. Sería interesante considerar la evolución de estos personajes desde el guitarrista que anima con sus jipidos la reunión donde se celebra la noticia de la restauración alfonsina en *Una tertulia de antaño* y desde los matantes Juanco y Reparado, ya aludidos, que invaden los deliciosos jardines de *La marquesa Rosalinda.* Ello nos llevaría a la consideración de temas tan sugestivos como el de los toros, la guitarra, lo folklórico en Valle-Inclán. Nos preguntamos hasta qué punto no había en don Ramón una posición anticasticista a lo Eugenio Noel.

Pero no es ese ahora nuestro tema. Lo que nos interesa es insistir en la originalidad de *La reina castiza* como primer hito de subversión de los valores lingüísticos.

Fernández Almagro ha señalado cómo Valle-Inclán mezclaba la jerga popular madrileña con el caló, y hablando de los gitanos del *Ruedo Ibérico,* dice que «traicionan su caló con la jerga de los barrios bajos de Madrid», añadiendo en seguida: «En realidad, quien habla a todo evento es el autor» (31). Cierto. Esta misma mezcla se produce en *La reina castiza.* Valle-Inclán no tenía por qué tener excesivo cuidado en evitarla. ¿Iba a sentir tan artificioso escrúpulo quien no lo tenía al combinar fantasía y realidad cuantas veces le viniera en gana?

Aparte de estos términos jergales, proliferan en *La reina castiza* los vulgarismos generales de todo orden: *cambalaches, dicharachos, jaleo, jollín, pacotilla, mosca borriquera, cafeses, naturaca, sangre de horchata, tener pupila, volverse la tortilla, cuento chino, tío camama, paparrucha, barbiana,* etc. Estas formas coexisten con las modernistas —en un contexto de modernismo deteriorado, clave del clima burlesco de la farsa— y con otros términos que podemos llamar «acuñados» como

(31) Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán.* Taurus, Madrid, 1966, p. 231.

tufos, belenes, babeles, albear, repolluda. Estos últimos son los que atraviesan del principio al fin la obra literaria de Valle-Inclán, adaptados a todas las modalidades de su estilo. Entre ellos habría que incluir los que dan nombre a la pieza: «Farsa» y «Licencia».—L. SAINZ DE MEDRANO ARCE. *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID.)*

DOS NOTAS A SAN JUAN DE LA CRUZ

(MÁS «CAZA» Y UNA COPLA FLAMENCA QUE ES UNA «PROFANIZACIÓN»)

LA CAZA

Recordemos los versos de San Juan de la Cruz:

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

El que primero levantó esa «pieza» —en términos de erudición— y el que, siguiendo su rastro de posibles antecedentes, terminó por «cobrarla» magistralmente fue Dámaso Alonso. Recordando su hallazgo en el manuscrito número 3.168 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Alonso propone la comparación entre la «poesía, anónima, evidentemente profana y amatoria» y la copla inicial y la última estrofa del poema de San Juan de la Cruz. Véanse:

ANÓNIMA

Tras de un amoroso lance
aunque de esperanzas falto,
subí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Fue tanto mi atrevimiento
y tan alto yo me vi,
que con las obras subí
más alto que el pensamiento:
no hay cosa que no se alcance,
pues yo, de esperanzas falto,
subí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance
. . . .
Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo,
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera;
esperé sólo este lance,
y en esperar no fuí falto,
pues fui tan alto, tan alto
que le di a la caza alcance.

Comentando su propio descubrimiento, Dámaso Alonso escribe: «No cabe duda de que había dado con la versión profana: una nueva glosa y una ligera modificación de la copla inicial habían bastado a San Juan de la Cruz para convertirla en amor divino» (1). Y para comentar ese comentario creo que lo único que yo puedo hacer es repetir las propias palabras de Dámaso Alonso: *no cabe la menor duda.*

Pero dicho eso, acaso no está dicho todo. Ahí tenemos, sin la menor duda posible, el punto inicial y el punto final de esta «caza de altanería». Pero el propio Dámaso Alonso, antes de dar con el ya famoso manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, había indicado: «Hay toda una serie de coplillas profanas que comparan el amor a una cacería. Entre ellas distinguía yo una rama en que la caza es de cetrería», etc. Y el mismo autor, comentando algunos descubrimientos paralelos, dice en una nota:

> López Estrada (RFE, XVIII, 1944, 473-477) había señalado un contacto de esta composición de San Juan de la Cruz con una de la *Floresta de varia poesía,* de Diego Ramírez Pagán; yo mismo había señalado otro con una poesía de un cancionero español de Turín. Ambos contactos son, creo, evidentes. San Juan de la Cruz convierte, pues, a lo divino una poesía amatoria (la del manuscrito de la Biblioteca Nacional), pero en la nueva glosa influyen también otras dos composiciones profanas (2).

Y si hasta ese punto el «rastreo» indagatorio se reduce a composiciones poéticas como antecedentes de la composición de San Juan de la Cruz, posteriormente Helmut Hatzfeld amplía el «ojeo» para buscar antecedentes al símbolo mismo del cazador (3) estableciendo dos *criterios:*

1. Concepto luliano del alma a la caza de Dios.
2. Concepto ruysbroeckiano del amor divino a la caza del alma.

Según tal plan, ahora no se trata únicamente de establecer posibles precedentes de San Juan de la Cruz en forma de *composición poética,* sino de averiguar el origen y la transmisión sucesiva del símbolo del cazador. Y en efecto, creo yo, Hatzfeld prueba su intento con citas de

(1) Dámaso Alonso: *Poesía española.* Ed. Gredos, Madrid, tercera edición, 1957; pp. 243-244. Véase, del mismo autor: *Poesía de San Juan de la Cruz,* Editorial Aguilar, col. Crisol, y *La caza de amor es de altanería* (sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz), en *Boletín de la Real Academia Española,* XXVI, 1947.

(2) Dámaso Alonso: *Ob. cit.*

(3) Helmut Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española.* Segunda edición, Ed. Gredos, Madrid, 1968.

varios autores, de los cuales sólo dos importa mencionar aquí —remitiendo al lector interesado al propio texto de Hatzfeld—: Lulio y Osuna.

> La caza de Dios [...] dentro del misticismo occidental, ocurre por primera vez en Raimundo Lulio.

y aduce las dos citas siguientes:

> En la selva d'amor cassava l'amic son amat, e demaneren li amadors que prenía son austor y una lança de volentat que havía ferré de fin amor e penó de egualtat d'amor, lança l'amic a son amat, per co que l'nafrás d'amor e d'amar *(Art amativa*, Obres, 296, No. 764) (4).

Aparte de Lulio, el otro autor citado por Hatzfeld que aquí importa es Francisco de Osuna. La primera de las citas tiene, así como la de Lulio, extraordinaria fuerza probatoria:

> El ánima prende y arrebata a Dios con lanzas de caridad y amor, porque Dios no se sabe negar al amor; antes luego se da por vencido, como la garza cuando el halcón la prende.

Finalmente, la otra cita de Osuna, que es, en definitiva, la que más importancia tiene para nuestro propósito. Hatzfeld, antes de transcribirla, destaca con sus propias palabras lo singular en las de Osuna: «El [concepto] de cubrir los ojos al inquieto gavilán (alma) para que no persiga otras presas que la que debe, Dios»:

> Se amonesta a los que no tienen domado su corazón, cuya natural condición es *querer volar a todo lo que ve*, como el gavilán que es traído en la mano, los ojos descubiertos, *el cual nunca tiene reposo, sino a todo quiebolar;* y por eso *dévenle cuvrir los ojos* para que aprenda a bolar solamente a la presa que le conviene con más ímpetu y deseo desque se laza muestran *(Tercer abecedario*, Tratado XII, capítulo II) (5).

Aquí el trabajo de Hatzfeld es tanto más agudo cuanto que los versos de San Juan de la Cruz no tienen, aparentemente, ninguna relación con las palabras de Osuna: «Estas imágenes ascéticas —escribe Hetzfeld— del alma enérgica cazando a Dios, que desea ser cazado, son muy del gusto de San Juan de la Cruz, pues utiliza el mismo símbolo para explicar otros versos suyos, en los que emplea imágenes completamente diferentes tomadas del *Canticum canticorum*»:

En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar consideraste,
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste.

---

(4) Citado por H. Hatzfeld.
(5) Citado por H. Hatzfeld, p. 69.

En efecto, si sólo conociéramos los versos de San Juan de la Cruz, sería punto menos que imposible ver qué relación tienen ni pueden tener con las palabras de Osuna citadas anteriormente. Pero Hatzfeld ha leído muy bien a San Juan de la Cruz, y así, escribe:

> Véase el comentario del santo explicando los versos anteriores acerca del alma *(ave de bajo vuelo)* que prende a Dios *(ave de las alturas, águila)*: «No tenía él tan alto vuelo que llegase a prender a esta divina ave de las alturas; mas... ella se abajó a mirarnos y a provocar el vuelo y levantarlo de nuestro amor... Porque cosa muy creíble es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila real muy subida, si ella se viene a lo bajo queriendo ser presa.»

Hasta ahí, sí, la cita de Osuna puede explicar *parte* del comentario de San Juan de la Cruz; pero desde luego *no explica* los versos mismos referidos al *cuello* y al *cabello* del *Cantar de los Cantares*. Sin embargo, en el propio comentario de San Juan sí hay explicación para esos versos y tal explicación está contenida en el mismo párrafo de que Hatzfeld hace mención:

> ¡Oh cosa digna de toda acepción y gozo, quedar Dios *preso en un cabello!* La causa de esta prisión tan preciosa es el haber Dios querido pararse a mirar el vuelo del cabello, como dicen los versos antecedentes; porque (como habemos dicho) el mirar de Dios es amar. Porque, si El por su gran misericordia no nos mirara y amara primero, como dice San Juan (I, Io. 4,10), y se abajara, ninguna presa hiciera en el vuelo del cabello de nuestro bajo amor, porque no tenía él tan alto vuelo que llegase prender a esta divina ave de las alturas; [mas porque ella se abajó] a mirarnos y a provocar el vuelo y levantarlo de nuestro amor [...] por eso El mismo se prendó en el vuelo del cabello esto es, El mismo se pagó y agradó, por lo cual se prendó. Y eso quiere decir *mirástele en mi cuello y en él preso quedaste.* Porque cosa muy creíble es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila real muy subida si ella se viene a lo bajo, queriendo ser presa (pp. 543-44) (6).

Nótese que aquí, en el párrafo completo del comentario de San Juan de la Cruz a la estrofa 31 del *Cántico*, ocurren los dos conceptos de la *caza* de amor y de la *prisión* de amor («en un cabello»), viniendo este último a ser paso preparatorio de aquél.

Pero tal extraordinaria coincidencia se encuentra también en Juan de Avila, en el mismo Juan de Avila, como se recuerda, en quien Marcel Bataillon pudo documentar el concepto original del *Soneto a Cristo Crucificado*. Sólo que el origen del soneto se hallaba en el tratado *Audi*

---

(6) *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Cuarta edición. Ed. Católica, Madrid, 1960.

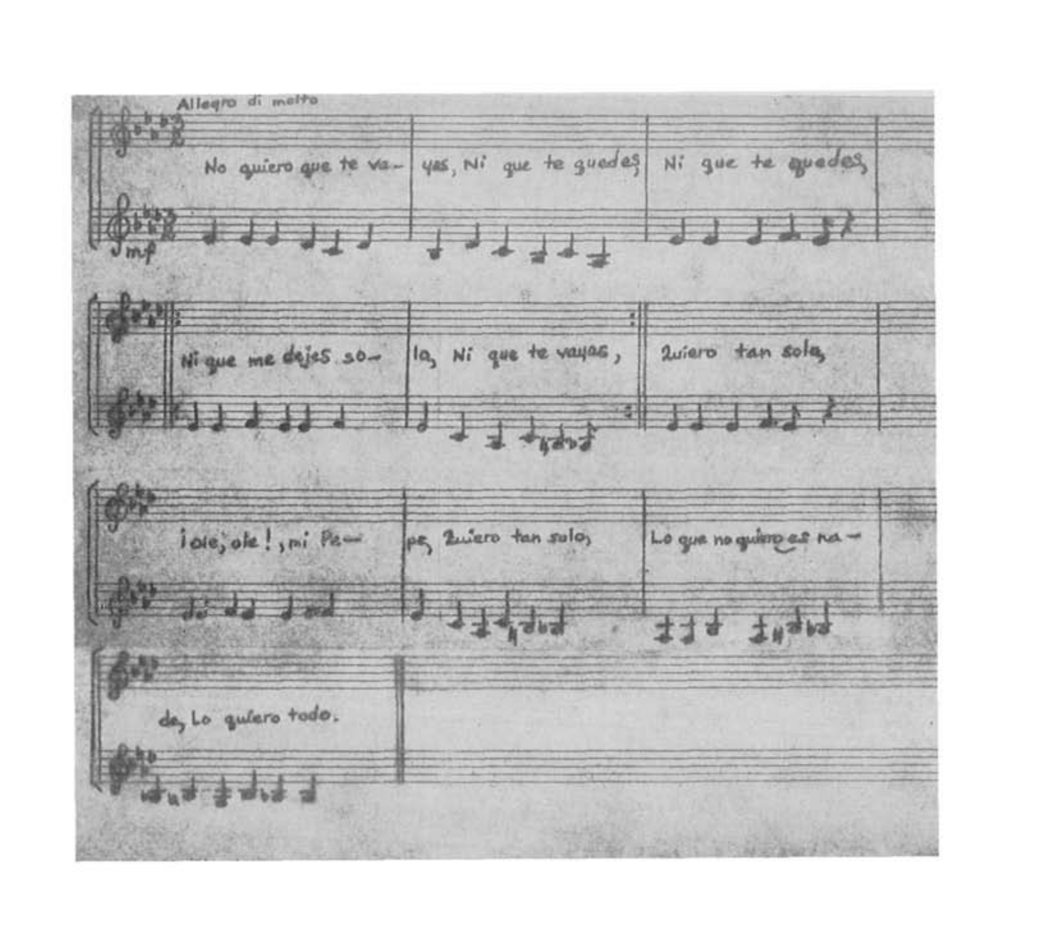
Fillia (7) y en el caso que nos ocupa se encuentra en el *Epistolario*. En la epístola 95, titulada *Carta a una doncella em tiempo de Adviento: la persuade a recibir al Niño Jesús* (7), podemos leer:

> Muy mal empleado es el buen manjar en el gusto que no toma sabor en él; y así es Dios en quien no lo desea: el deseo de los pobres oye Dios, porque tiene sus orejas puestas en el suspiro del corazón [...], y a este tal [corazón] viene, y no se le niega, según lo dice en Los Cantares [Cant. 4,9]: *Heriste mi corazón, hermana mía; esposa, heriste mi corazón en uno de tus ojos y en un cabello de tu cabeza.* ¿Puede ser cosa más tierna que la que es herida con la mirada de sólo un ojo? ¿Puede ser cosa más flaca que la que es atada con un solo cabello? ¿Dónde están los que dicen que Dios es difícil de alcanzar y riguroso para tratar, e incomportable para sufrir? Querellémonos, señora, de nosotros, que por querer mirar a muchas partes, no ponemos la vista en Dios, y no queremos *cerrar el ojo que mira a las criaturas,* para con todo nuestro pensamiento mirar a sólo el Señor.
>
> Cierra el ballestero el un ojo para mejor ver con el otro, para acertar en el blanco; ¿y no cerraremos nosotros toda la vista a lo que nos daña, para mejor *acertar a cazar y herir al Señor?* Coja y recoja su amor, y asiéntelo en Dios quien quisiera alcanzar a Dios, *que como Dios sea amor, de sólo amor se deja cazar,* y no tiene que ver con los que no le aman: y si dicen que le conocen como le deben conocer, no dicen verdad, como dice San Juan: y éste que con amor es herido, *con un cabello es atado;* porque lo que amor prende, el pensamiento recogido y atento lo conserva que no se pierda. Y para que se diese más confianza a los hombres que podrían alcanzar a Dios, y que no huye de ellos, se hace uno con ellos, ... se pone en los brazos de una doncella, teniendo El fajados los suyos, sin poder huir del hombre que buscarle quisiera.

Si leemos con un poco de atención vemos que en este admirable pasaje de Avila hay diversos puntos de coincidencia con Osuna, por una parte, y con San Juan de la Cruz, por otra. Coincidencias que no son únicamente de doctrina, claro está, sino de forma literaria, que es cuanto aquí importa apreciar. En Osuna, el «cubrir los ojos del gavilán» para que no vuele «a toda presa», corresponde a la necesidad de «cerrar toda la vista a lo que nos daña», no ya un solo ojo como el «ballestero».

Respecto a San Juan de la Cruz, esas palabras de Avila contienen, prácticamente, todos los elementos literarios del santo, no sólo respecto al comentario a la estrofa 31 del *Cántico,* sino también *respecto a los versos mismos:*

En primer lugar, la referencia al *Cantar de los Cantares:* implícito pero patente está en San Juan de la Cruz con el «cabello» que, sin la

(7) Biblioteca de Autores Españoles, vol. XIII, pp. 385-386.

Allegro di molto
No quiero que te va-
yas, Ni que te quedes
Ni que te quedes,
mf
Ni que me dejes so-
la, Ni que te vayas,
Quiero tan solo,
¡ole, ole!, mi Pe-
pe, Quiero tan solo,
Lo que no quiero es na-
da, Lo quiero todo.

menor duda, pertenece al léxico «hierático» señalado en diversos estudios acerca de San Juan de la Cruz; el doble plano metafórico, «prisión» y «caza», también aparece en ambos textos; respecto a la «caza» misma, es cierto que hay divergencia, ya que en San Juan (líneas citadas por Hatzfeld) la caza es de cetrería, mientras que en Avila no se especifica o, en todo caso, pudiera parecer que se trata de un ballestero «flechando» a Dios. Pero lo que sí es igual en ambos autores es el hecho de que Dios *se deja cazar* por el amor únicamente, tanto en San Juan de la Cruz como en Avila. De cualquier manera, también en Avila hay idea de «persecución» cuando habla de «alcanzar» a Dios. El verbo «alcanzar», precisamente, había sido registrado por Hatzfeld por sus implicaciones etimológicas que también se dan aquí, en el texto de Avila.

Y si todos esos conceptos (empleando ahora la palabra en el doble sentido de pensamiento y de tecnicismo literario) que aparecen en el comentario de San Juan de la Cruz y en la carta de Avila de algún modo están también comprendidos en los textos de Osuna, no ocurre lo mismo respecto a los versos de esta estrofa. Aquí la coincidencia se da únicamente entre San Juan de la Cruz y Avila, ambos refiriéndose al *Cantar de los cantares* y ambos empleando el término «cabello» según una imagen que bien podemos llamar conceptista.

Creo que ha sido Hatzfeld el primero en señalar el antecedente de Osuna respecto al *comentario* de San Juan de la Cruz a la estrofa 31 del *Cántico*. Como vimos anteriormente respecto a los versos, el mismo Hatzfeld nota:

> Estas imágenes ascéticas del alma enérgica cazando a Dios que desea ser cazado, son muy del gusto de San Juan de la Cruz, pues utiliza el mismo símbolo para explicar otros versos suyos, en los que emplea imágenes completamente diferentes tomadas del *Canticum Canticorum* (p. 64).

En efecto esa imagen del «aprisonamento» en un cabello como primer paso para cazar definitivamente a Dios, no aparecía con este doble aspecto en los textos vistos de Osuna; pero sí aparece, y con todas las mismas connotaciones que en San Juan de la Cruz, en esta carta de Juan de Avila. Es decir, este pasaje de Juan de Avila contiene los dos elementos dispares que son lo característico de la *estrofa 31 del Cántico y de su comentario:* referencia al cabello que «aprisiona» a quien quiere dejarse aprisionar, y «caza» de Dios que quiere ser cazado por amor a nosotros. Las «imágenes completamente diferentes» que notaba Hatzfeld entre los versos mismos en el *Cántico* y el comentario de San Juan a esa estrofa, no aparecen como «completamente diferentes» en el texto

de Avila, sino unidas —sutilmente— por el mismo «cabello» de amor (doctrinalmente hablando) y de la técnica conceptista —en términos literarios.

No sé yo si eso prueba la lectura de Avila por San Juan de la Cruz. No aventuro tanto. Lo que sí prueba, de modo indudable, es que en ambos textos hay una coincidencia plena no sólo doctrinal, sino de forma literaria. Y dejemos ahí la cuestión, que ahora vamos a ocuparnos de una «copla» flamenca.

Todo y nada: un caso de «profanización»

Para subrayar una vez más —si fuera necesario— la importancia de la tradición oral en cierta poesía española, se me permitirá incluir aquí un recuerdo personal. La copla a que me refiero la aprendí yo, hace muchos años, de Pilar (creo que nunca supe su apellido), una de las últimas «muchachas» de mi casa antes de la guerra de España. Pilar era andaluza (de la provincia de Sevilla, si no recuerdo mal) y un día se puso a cantar esta copla que, como me gustó mucho, le pedí que me enseñara:

No quiero que te vayas,
ni que te quedes,
ni que te vayas,
ni que me dejes sola,
ni que te vayas
ni que me dejes sola
ni que te quedes.
Quiero tan sólo
¡ole, ole, mi Pepe!
quiero tan sólo,
¡lo que no quiero es nada
lo quiero todo! (8).

Esa es «mi» versión, la que me enseñó Pilar, que representaba la verdadera tradición oral, incluso con la probable corrupción «moderna» del «¡ole, ole, mi Pepe!». Versión más depurada, sin duda, pero muy cercana a la anterior, se encuentra en Antonio Machado Alvarez:

---

(8) Para complementar —e identificar— «mi» versión de la copla, se incluye a continuación la transcripción musical. Y como mi ignorancia en todo lo relativo a técnica musical es enciplopédica, me complazco en manifestar aquí mi reconocimiento a Mrs. y Miss Bary (esposa e hija de David Bary, *Chairman* del departamento de español en Santa Bárbara). La presente notación, hecha por ellas, es producto de su paciencia para oírme cantar repetidamente la copla en cuestión que yo conocía únicamente «de oído».

Cantes flamencos, Colección Austral, tomo 745, Buenos Aires, 1947, página 115. En el grupo «Serranas», se puede leer:

No quiero que te vayas,
ni que te quedes,
ni que me dejes sola,
ni que me lleves.
Quiero tan sólo...
Pero no quiero nada;
lo quiero todo.

Cuando le pedí a Pilar que me enseñase esa copla, ignoraba yo que hubiese variante recogida en algún libro de cantes flamencos. Pero ignoraba mucho más —si en la ignorancia de algo cupiesen grados—, que esos versos, con su corte flamenco y su apariencia de humilde copla folklórica, tuviesen origen tan ilustre como remoto nada menos que en San Pablo.

Hablando con cierto candor, se podría decir que el *nexo* entre San Pablo y la copleja citada, muy bien pudiera ser San Juan de la Cruz. Veamos esto más despacio.

La pareja de opósitos todo-nada (como muerte-vida, saber-ignorar, etcétera) a primera vista parece que pudiera entrar, como un aspecto más, en el estudio que acerca del empleo de la antítesis en San Juan de la Cruz hace Dámaso Alonso. Pero vamos a ver que ahora se trata de otra cosa.

En primer lugar señalaré que ese todo-nada, literalmente, he podido encontrarlo en dos autores anteriores a San Juan de la Cruz y, en frase muy cercana, respecto al sentido, aunque no literal, también en Santa Teresa. Veamos. En Alonso de Madrid, hablando del que ama realmente a Dios, escribe:

> *Este tal todo lo tiene y no tiene nada,* a todos se humilla y todos le sirven. (Subrayado mío.) (9)

Por su parte, Francisco de Osuna, tratando del ejercicio de recogimiento y tras notar que «cesando el entendimiento de esperanzas, sale con gran poder la voluntad produciendo amor», escribe en el párrafo siguiente:

> Mira, pues, que este no pensar nada es más que suena, y que en ninguna manera se puede explicar lo que ello es, porque Dios, a quien se ordena, es inexplicable; antes te digo que este *no pensar nada es pensarlo todo,* pues que entonces pensamos sin discurso en aquél que todo lo es por eminencia maravillosa. (Subrayado mío.) (10)

---

(9) ALONSO DE MADRID: *Arte para servir a Dios.* Tercera parte principal, página 162. Colección Místicos Franciscanos Españoles. Vol. I. Ed. Católica, Madrid, 1948.

(10) FRANCISCO DE OSUNA: *Tercer abecedario espiritual.* Tratado XXI, cap. V, página 567. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Vol. XVI, Madrid, 1911.

Y en la *Vida,* de Santa Teresa, podemos leer, con otras palabras, cierto, un concepto que no puede ser más cercano de lo que es el todo-nada:

> Bien entiende [el alma] que no quiere sino a su Dios; mas no ama cosa particular en El, sino *todo junto lo quiere y no sabe lo que quiere* (11).

Mas para San Juan de la Cruz la oposición todo-nada es al mismo tiempo recurso literario y —sobre todo— expresión doctrinal rigurosa. Para darse cuenta de ello bastará citar unos hechos. En la *Subida al Monte Carmelo* (12), leemos:

> En conclusión de estos avisos y reglas, conviene poner aquí aquellos versos que se escriben en la *Subida al monte,* que es la figura que está al principio de este libro, *los cuales son doctrina* [subrayado mío] para subir a él, que es lo alto de la unión. Porque, aunque es verdad que allí habla de lo espiritual e interior, también trata del espíritu de imperfección según lo sensual y exterior, como se puede ver en los dos caminos que están en los lados de la senda de perfección. Y así, según ese sentido los entenderemos aquí, conviene a saber: *según lo sensual.* Los cuales, después, en *la segunda parte de esta Noche* se han de entender *según lo espiritual* (p. 448).

Aclaremos, antes de citar los versos a que se refiere el santo, que las anteriores líneas se refieren al *dibujo de su mano* que precedía a la edición del *Monte.* La edición que manejo incluye cinco reproducciones (que podemos considerar «variantes»). Tal grabado viene a ser como un «gráfico» ilustrativo para mejor inteligencia de los versos en cuestión, que aparecen distribuidos según esos «caminos» que suben por el dibujo «a los lados de la senda de perfección». Es decir, los tales versos son para su autor de importancia tan grande como para hacerlos figurar en la portada de su libro y acompañados de un gráfico que facilite su cabal entendimiento; mas, por otra parte, dichos versos se incorporan al texto y en ese capítulo XIII hay todo un comentario cuya importancia subrayará, mejor que mis palabras, el título mismo del capítulo: «En que se trata de la manera y modo que se ha de tener para entrar en esta "noche del sentido"». Es decir, muy verdaderamente podemos tomar al pie de la letra las palabras citadas anteriormente, cuando San Juan asegura que tales versos «son de *doctrina* para subir a el [Monte] que es lo alto de la unión».

---

(11) SANTA TERESA: *Vida,* cap. XX.
(12) SAN JUAN DE LA CRUZ, edición citada.

Y ahora veamos los versos en cuestión:

Para venir a gustarlo todo,
no has de tener gusto en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.

Y luego añade un:

MODO PARA NO IMPEDIR AL TODO

Cuando reparas en algo,
dejas de arrojarte al todo.
Porque para venir del todo al todo,
has de negarte del todo en todo.
Y cuando lo vengas todo a tener,
has de tenerlo sin querer.
Porque si quieres tener algo en todo,
no tienes puro en Dios tu tesoro.

Y más adelante, en el Libro Segundo (*Noche activa del espíritu,* cap. 4, número 5, pp. 457-458), leemos:

> Por tanto, en este camino [...] el alma que a este estado llega, ya no tiene modos ni maneras, ni menos se ase ni puede asir a ellos: digo modos de entender, ni de gustar, ni de sentir, aunque en sí encierra todos los modos, al modo *del que no tiene nada que lo tiene todo.*

Aquí no estará quizá de más recordar algunas de las palabras que figuran en el «gráfico-portada» de la *Subida al Monte Carmelo:* señalando a los «caminos» que pasan por estaciones indicadas como «gloria», «saber», «padecer», etc., en unos grabados hay unas rayas; en otros, unas manitas que, apuntando a las diversas palabras citadas, las van desechando con un «ni eso», «ni eso», que se repite todo a lo largo de los «caminos». Y en otra parte del dicho grabado: «no me da pena de nada». Dibujo y palabras que, efectivamente, «son de doctrina», de

aquella formidable doctrina que luego se resumirá, de alguna manera, en la *Noche oscura*. Pero eso es otra cosa. Y aún no hemos terminado con el «todo-nada». En el libro segundo de la *Noche oscura,* al final del capítulo VIII (p. 684), podemos leer:

> Y ésta es la propiedad del espíritu purgado y aniquilado acerca de todas particulares afecciones e inteligencias que, en este no gustar nada en particular, morando en su vacío y tiniebla, lo abraza todo con grande disposición, para que se verifique en él lo de San Pablo: *Nihil habentes, et omnia possidentes* (2. Corintios, 6, 10) [«no teniendo nada, y poseyendo todo»).

Es decir, aquí San Juan de la Cruz nos lleva de su mano a la fuente (fuente que muy bien podríamos calificar como fuente *literal, literaria* e incluso *crist*-alina, para seguir el juego de palabras del propio santo en otro lugar). ¡Pero qué lejos estamos ahora de la coplilla flamenca! Ahí, sí, nada menos que en San Pablo, está el origen del cante en cuestión. Cante que canta en San Juan de la Cruz —con «música callada», sin duda— hasta llegar a constituir por sí mismo toda una parte esencial de su doctrina.

Ahora bien, si sólo se tratara de eso, acaso no hubiera valido la pena emplear tanto espacio. Bastaba con poner la copla en cuestión frente a frente con los versos de San Juan, primero, y con respecto a la cita que luego el mismo San Juan de la Cruz hace de San Pablo, para que su origen quedase demostrado sin lugar a dudas, según creo.

Mas el punto que me importa es el engarce de todo ello con la teoría de Dámaso Alonso acerca de lo que el autor citado propone como un doble aspecto: «divinización de obras» y aun «divinización de temas». Remito al lector interesado a todo lo escrito por Dámaso Alonso respecto a esto en diferentes obras suyas.

Con «mi» copla entiendo, de algún modo, subrayar todo lo dicho por quien de alguna manera es maestro mío (aunque quizá él no lo sepa) y que viene a comprobar su teoría. Aquí, evidentemente, estamos en un caso inverso: no sólo no hay materia profana que se «diviniza», sino al contrario, hay materia «divina» que se «profaniza». Entiéndase bien que me veo obligado a inventar el verbo «profanizar» para marcar bien la diferencia con «profanar». Aquí, en esta copla, propiamente hablando, *no hay profanación ninguna.* Pero si es cierto —y es cierto— que no hay profanación (probablemente el autor de la copla ignoraba en absoluto tanto las palabras de San Pablo como los versos de San Juan de la Cruz, con todas sus «nocturnas» implicaciones), sí hay manifiesta *profanización.*

El todo-nada en San Juan, como resonancia de aquel de San Pablo,

tienen connotaciones de amor: pero de amor superior, de amor única y exclusivamente espiritual. Y encierra, en último término, la paradoja cristiana esencial: «el que quiera perderse, se salvará», y su recíproca. *Eso,* claro está, no aparece en la copla flamenca. Pero *sí* aparece un pálido reflejo de un amor más humano, más material, más terreno, pero que, de algún modo, por ser amor, quizá platónicamente, podríamos decir de algún modo recuerda a su modelo, al amor superior. Y por ello, el «misterio», empleando ahora la palabra en un sentido estrictamente poético que tiene la coplilla: porque de alguna manera refleja muy bien la paradoja del amor, incluso del amor sencillamente humano, o, para no andar dando más vueltas, el amor de hombre a mujer y de mujer a hombre. Cuando esa palabra, en términos humanos tiene algún sentido, ese sentido es propio y cabalmente contradictorio: lo quiere todo y no quiere nada. Acaso mejor que mis palabras para explicar todo esto, sirva un título, sencillamente un título de uno de los mejores libros de la poesía española contemporanea: *La destrucción o el amor*. Todo el acierto de ese título, de esa letra «o», es la identificación que postula (no en términos de razón, sino de experiencia) entre esas dos nociones aparentemente adversas: «destrucción» y «amor».

Creo, pues, que podemos admitir el caso de «profanización». El cómo se haya producido, no estoy en condiciones de probarlo. Pero no me parece muy aventurado suponer que como otras transformaciones de lo que Menéndez Pidal llama la poesía tradicional: de una manera más o menos inconsciente, lo que comenzó siendo una expresión religiosa, en la medida que la repetición se iba haciendo mecánica, externa, alguien, algún día, y con más o menos conciencia de lo que estaba haciendo, reinyectó un *sentido nuevo* en la oposición todo-nada. No diferente, no completamente diferente, sino nuevo: un sentido que se aplicaba a la experiencia amorosa, que ya no era la experiencia amorosa.

En cualquier caso, creo que este ejemplo —negativo— viene a probar, si necesario fuera, la tesis de Dámaso Alonso. En España, la interpenetración de temas se ha producido *en un sentido determinado* cuando había razones para ello; pero ha funcionado también en sentido inverso cuando, a su vez, hubo razones para ello. Acaso podríamos resumirlo así: en los siglos XVI-XVII hasta lo profano se «diviniza»; después, hasta lo divino *se profaniza.* Los sociólogos —si gustan— podrán sacar sus conclusiones. Por mi parte, no tengo *conclusiones.* Sencillamente me limito a señalar ese como movimiento pendular, que, si como tal movimiento es característico, no lo es menos —y es lo que me importa— como materia literaria, que, podríamos decir, en España

aparece como *intercambiable:* sólo la presión exterior puede determinar, y determinó sin duda, que la balanza se incline por momentos a Don Quijote o Sancho Panza. Implicando aquí lo que me parece evidente: que Don Quijote y Sancho son dos versiones de una sola persona: el hombre.—ARTURO SERRANO-PLAJA *(University of California. SANTA BARBARA, USA).*

ARREOLA EN SU VARIA CREACION

En una serie de estudios que desde hace algunos años venimos realizando con la idea de introducir al lector español y, si esto es posible, al hispanista europeo, en la lectura y la atención hacia los novelistas mexicanos de las generaciones más jóvenes, siempre había quedado al margen de estas inquisiciones un escritor de portentosa fisonomía literaria, gran capacidad creadora y, por añadidura, diestro en utilizar la ficción dentro de unos cauces de sorpresa y diversidad como prácticamente ningún otro narrador contemporáneo.

Nos referimos a Juan José Arreola, nacido en Ciudad Guzmán, Jalisco, el año 1918, autodidacta, ha pasado por más de veinte oficios en plebe y actividades diversas, hasta dedicarse para fortuna de nuestras letras a la literatura.

En 1949 Arreola publica *Varia invención;* en 1952, *Confabulario,* que muy pronto va a alcanzar las cuatro ediciones, suma de varios miles de ejemplares. En 1963 publica *La feria;* nos detendremos en estos dos últimos libros en cuanto expresan algo de lo más vivo y sorprendente que se produce en la literatura iberoamericana.

«CONFABULARIO» Y «LA FERIA»

Confabulario es un caso singular en la literatura mexicana: ciento diez piezas lo componen: catálogo ejemplar de temas, de formas y de estilos. En su concepto del mundo, Arreola oscila entre una desesperada angustia existencial y la postura estética inherente al realismo mágico, que es una mezcla de placidez y de actitud escéptica ante la vida. En algunos de sus textos el lector se inclina a sonreír a causa de la objetividad aparente de la prosa; pero esta misma objetividad lo lleva a retroceder asombrado ante la visión que Arreola ofrece del mundo y del hombre moderno. Aunque su inteligencia y su cultura

llevan a este escritor mexicano hacia un planteamiento cosmopolita desligado de las coordenadas espaciales y recíprocamente de las temporales, en el fondo Arreola es un cronista minucioso de su época, un testigo excepcional del dolor en el sueño y la soledad de sus contemporáneos más próximos, prácticamente un novelista local de lo universal y un narrador concreto de lo absoluto.

El propio Arreola ha definido así el segundo de los libros que hoy nos convoca: «*La feria* pertenece al género de las apocalipsis del bolsillo, y por lo tanto es natural que sus páginas recojan fragmentos, textuales o deformados, de la más variada tradición oral y escrita, procedente sobre todo de Ezequiel y de Isaías, de los Apócrifos, del cartulario colonial y de los anales de un pueblo imaginado al sur de Jalisco.» Se trata en realidad de puros recuerdos de infancia, de cosas leídas, vistas y oídas, puestas una tras otra, al azar. Pero hay una segura ilación: el tono en que están contadas. La fidelidad a los giros populares y el realismo mágico de ciertos pasajes son tal vez las mejores cualidades de este libro desordenado, múltiple y singular, breve y abundante.

Uno y otro libro dan la medida de uno de los ingenios más fértiles de nuestro tiempo que se plantea su tarea literaria desde el examen consciente de la enorme diversidad de realidades e intenciones que caracteriza el acontecer en esta época y por ello busca todos los prismas y vertientes imaginables para pasar revista desde ellos a un mismo aspecto de lo real. Este es el secreto de Arreola y la principal virtud de su técnica narrativa.

Unidad en la diversidad

El lector que comienza a recorrer las páginas del *Confabulario,* desde donde se encuentra con la primera confesión de vecindad y familia, casi como si dijéramos la media filiación del escritor, cree que va a encontrarse con una minuciosa autobiografía, cuando en realidad lo que Arreola le ofrece a lo largo de tres centenares de páginas es un maratón tremendo a través de un mosaico de textos pertenecientes algunos a diversas épocas e incidentes casi todos en parcelas distintas de la realidad.

Pero después de saltar de la anécdota a la categoría de lo local a lo universal, de la más absoluta abstracción al más típico juguete cómico, el lector descubre que por obra y magia de una específica gracia literaria, todas las piezas que se ofrecían como segmentos de un incansable rompecabezas obedecen en realidad a una inconfesada aspiración de unidad y ofrecen un cuadro realmente unitario, un testimonio de

evidencia y convivencia, un repertorio de una determinada forma de vivir sobre la que según la óptica que proyectemos se acentuará el carácter universal o el particular, porque quizá una de las paradojas de nuestro mundo, cuajado de ellas, estriba en el hecho de que todo lo local se acentúa dialécticamente universal, mientras que lo que teníamos por internacional, se localiza, limita y circunscribe hasta límites insospechados.

Teoría de los personajes

Conjugando las duras y difíciles ecuaciones del vivir y del morir, los novelistas mexicanos se han habituado a saltar en el espacio y en el tiempo, y uno de los resultados de sus experiencias es el que se produzca una variedad tan absoluta en el concepto de personaje como quizá nunca pudo soñarlo un escritor de corte tradicional.

Las novelas modernas mexicanas exhiben personajes muertos o vivos, protagonistas de los que no sabemos si existen o son a su vez producto de la inmediata creación imaginativa de otros personajes. A fuerza de querer encontrar al pueblo como verdadero intérprete de su narración, los escritores mexicanos realizan todo género y variedad de experiencias, pero ningunas tan audaces como las que lleva a cabo Arreola.

De hecho *Confabulario,* gigantesco álbum de sellos, centro unificador de unas referencias aquejadas de inaudita dispersión, es en realidad la posición de testigo de un solo hombre, que quizá no sea ni siquiera su propio autor, sino un fantasma nacido como él en Ciudad Guzmán, el antiguo poblado azteca de Zapotlán el Grande, que nos cuenta lo que ve o lo que cree ver, lo que acaso ha soñado un día o aquello que por oculto y misterioso no se ha atrevido jamás a soñarlo.

Como en las vidrieras de las antiguas catedrales, colores distintos, abstracciones diferentes, forman en *Confabulario* y también en *La feria* una luz única. Retazos diferentes del pensar y el vivir van armando una específica urdimbre, el testimonio y la narración de una forma de vivir que apenas diferenciamos si es individual o colectiva, un conjunto de vidas, o mejor aún, un entrelazado de esperanzas de los que difícilmente valoramos la dimensión y el alcance.

La feria, la apocalipsis de bolsillo que soñó su autor, es y tiene como personaje un acontecimiento, la feria hacia la que camina en tensa espera la existencia de todo un pueblo, la tensión con que las gentes van al encuentro del acontecimiento trivial sin dejar por eso de vivir el dolor de cada día, constituye el auténtico protagonista de la novela; no

es ya el pueblo, ni sus gentes, ni la feria siquiera, es fundamentalmente la ansiedad con que las gentes miran y esperan su futuro festejo.

La crítica social

Confabulario y *La feria* son dos grandes modelos de crítica social; en el primero la vieja inspiración del símbolo, recreado desde una perspectiva puramente americana, prodiga en carrusel, que a veces se vuelve abrumador, el dato y la evidencia del hombre oprimido por el hombre. En la segunda novela la trama múltiple se acumula en tres instancias: el pueblo aguarda la fiesta; los indios esperan que se les dé justicia y tierra; las fuerzas de la reacción vigilan la proximidad de su momento más oportuno y en derredor mil esperanzas se frustran, se desgarran y se interrumpen.

Una vez más, en la novela surge la imagen de una burguesía principalmente caracterizada por haber alcanzado un confortable nivel de conciencia, insensible y segura, a la que importa más una canción que el bienestar del pueblo.

A la dura insensibilidad de las clases dirigentes se corresponde la absoluta aceptación del sistema por parte de las clases menesterosas; no hay la menor idea de reivindicación ni de protesta y el motivo constante de la reclamación índica por las tierras, tiene más de postulación humana que de reivindicación social; no es una protesta contra un sistema, sino la denuncia parcial de una injusticia.

«La feria», apocalipsis de bolsillo

Término feliz el que emplea el escritor mexicano para expresar su intento de recrear un nuevo género literario; *La feria* es un apocalipsis en cuanto marca la confusión final, el vertiginoso acabarse de un tiempo y de una constelación de esperanzas; es algo que acaba sin tener excesiva importancia y a su lado concluyen otras realidades, otros ciclos y otras ansiedades; en todo ello, el autor ve y nos muestra la huella del tiempo en que vivimos, la era del anhelo reflejada en un último reducto humano, en un pueblo al que la administración ha dado nombre de ciudad.

Como toda apocalipsis exige una purificación, el autor nos compromete a acercarnos a ella como niños, de la misma forma que él esperó la feria, en los días de su infancia, mirándolo todo sin entender demasiado, contemplando retazos de diálogos y de conversaciones, bocetos de proyectos, breves fragmentos de existencias que esperan.

La feria es el punto que unifica todas las esperanzas y todas las ansias de las gentes que de una forma aparentemente desordenada transitan por toda la afición, y al final se cumple el carácter apocalíptico que el autor deseó: la feria no llega y los niños y el pueblo quedan con su carga de frustración, con la ilimitada suspensión de su proyecto.

Como en otras novelas mexicanas en la primera línea de la creación, este apocalipsis presenta una larga teoría de personajes y situaciones que en ocasiones sirven para acreditar el pulso realmente asombroso del autor, uno de los mejores que hemos visto en los narradores contemporáneos. En ocasiones los personajes aparecen y desaparecen como un río que se perdiera entre las arenas de un desierto y consiguiera volver a surgir terco y poderoso, pero en otras el personaje, que no es sino la prolongación indefinida de un gesto o de una frase, como el tipo asombroso del artista que tañe su instrumento por las calles sin utilizar más palabra que la que le sirve de interjección, de mote, y prácticamente de nombre: «Hojarascas».

El acierto en la síntesis definitoria de un hombre y de su situación, posee una razón fundamental: el autor ha hecho una obra sin personajes; su personaje es todo el pueblo en cuanto reflejo de un género humano negado a la luz, al espíritu y a la abundancia; de aquí que al igual que las caras que contemplamos en el ir y venir de las gentes en una ciudad extranjera nos parecen las mismas, estos hombres y mujeres son en realidad un solo personaje, una única interpretación del dolor y la muerte del ser humano.

Los temas elegidos

No podían faltar en esta novela la referencia a estos temas que los nuevos novelistas mexicanos han hecho clásicos, y no por repetirlos, sino por su intento de dar en cada momento un afortunado equilibrio de fondo y de forma.

El primero de estos temas es la muerte, que llega inexorable a pobres y ricos; que se transforma en el símbolo de una mariposa nocturna para anunciar su próxima llegada a una prostituta; que se encuentra en la tristeza con que los parientes extrañan a su hija desaparecida y también en la inexorable sencillez con que el intérprete triunfante de un desafío recuerda desde la cárcel al hombre que mató y cómo le mató en un párrafo que por lo que tiene de modélico merece la transcripción:

> —Ya estoy metido aquí, tal vez donde quise estar. Aquí me acuerdo del ganado. Por la ventana se ven las nubes que van cambiando de colores según es de tarde o de mañana. Son como el ganado y vienen

> y se van en manada. Yo las veo a veces barrosas, enchiladas, barcinadas o duraznillas.
>
> Pasó lo que tenía que pasar. Vino por la feria, muy bien ajuarcado de ropa, con tejana. Nomás me vio y me dijo: «¡Orale coyón!» Nos encontramos sin querer, allí nomás junto a la plaza.
>
> Yo siquiera miro las nubes. Aquel vale. Leónides ni siquiera las ve, con toda la tierra que tiene encima.

En el mismo sentido, el libro nos da su imagen tensa y estremecedora del amor, vuelve a evidenciarnos las ansias que las gentes sienten por la posesión de la tierra y las esperanzas nacidas de la revolución, que se van muriendo poco a poco.

Por último, el libro estrena un personaje prácticamente inédito en la narrativa contemporánea, la geografía. La descripción geográfica del pueblo Zapotlán es realmente protagónica, el lector advierte cómo vive el pueblo en las palabras del narrador, de qué manera se afirma, se promueve y se enriquece como si se tratara de un ser vivo.

Magia y profecía

La magia y la profecía se convierten en esta novela en algo cotidiano. La introducción del milagro en la tradición autóctona provoca un nuevo horizonte de espacio y tiempo, una nueva dimensión de existencia, de sorprendente fuerza y realismo, incluso la introducción de la acción violenta de algunos hombres en el marco de la afición tiene el eco y el acento de un misterio que se produjera ante nuestro asombro.

Es igualmente mágica la dimensión y el tratamiento del tiempo, el ayer es la afirmación del hoy, pero una afirmación comprometida en un derrotero inexcusable de dolor o en unas inseparables coordenadas de odio; la fuerza mortal, el resentimiento que anima al servicio de la muerte, las manos de los hombres, llega desde la lejanía de un ayer profético; el ayer y el hoy son prácticamente idénticos porque en los dos el hombre sufre y hace sufrir.

La superstición llena la existencia cotidiana de los habitantes, la noche es una convocatoria de miedos que puede dar lugar a anécdotas como ésta que alguien narra como en un susurro temeroso:

> —Vi al Perico Verduzco. Anda rete asustado. Fue el que bailó la última pieza con la Gallina sin Pico. Dice que estaba platicando con ella en la puerta del bule, allá donde ustedes saben, por el callejón del Diablo. También estaban otras muchachas; risa y risa, ya ven, el Perico es muy hablador. Y en eso que ven una mariposa negra, así de grande. «A mí se me iba a parar primero, dice el Perico, pero me quité. Y se le va parando a la Gallina.»

—¡Andale, Gallina, ya te llevó la chingada!

Las otras se metieron corriendo. La Gallina sin Pico se quedó callada, muy seria, viendo la mariposa que se fue volando, porque ni la mataron. Luego dice el Perico que le dijo: «Vamos a bailar.» Y allí nomás se le resbaló a media pieza. Todos creían que se estaba haciendo, para asustar a las otras muchachas, por lo de la mariposa. pero no. Clavó el pico de deveras. «¿Y qué tal, dice el Perico Verduzco, si se me para la mariposa a mí?» Y allí anda que no sale del susto.

La cultura y la burguesía

En algunos de sus fragmentos la obra arremete durante contra las culturas locales, las terribles culturas representativas de una superestructura falsa, de pequeño ateneo y cenáculo pedante, falsamente eruditas y colocadas de espaldas al pueblo. Dos aspectos diferentes ponen de manifiesto esta farsa cultural: por un lado el historiador, incansable acumulador de datos que nadie recuerda, a nadie interesa y nada significan, y por otra la poetisa melifluamente erótica de la que un testigo presencial nos hace esta graciosa narración de su lectura:

A veces, de pronto, levanta la vista del libro y sigue como si estuviera leyendo, sin declamar, con los ojos puestos en alguno de los circunstantes, haciéndole una especie de comunicación exclusiva y confidencial. Esta particularidad de Alejandrina confiere a sus lecturas un carácter muy íntimo, pues aunque lee para todos, cada quien se siente ligado a ella por un vínculo profundo y secreto. Esto se notaba muy fácilmente en los miembros del Ateneo, que acercaron desde un principio sus sillas en círculo estrecho alrededor de Alejandrina, y que no contentos con tal proximidad se inclinaban cada vez más hacia ella, con todo el cuerpo en el aire, apoyados apenas en el borde de sus asientos.

Yo estaba precisamente sentado frente a ella, y creo que por esa circunstancia fui favorecido con un mayor número de apartes en la lectura de Alejandrina. En todo caso, siempre estuve en diálogo con ella, de principio a fin, y recordé varias veces sus palabras, que se refirieron a mi soledad de hombre soñador. Al hacerlo, no podía menos de pensar en mi mujer, que a esas horas estaría dormida, respirando profundamente, mientras yo escuchaba la música celestial...

A media lectura, y cuando el tono de los poemas ganaba en intimidad —Alejandrina describe con precisión los encantos de su cuerpo desnudo—, nuestras dos socias, que ya no ocultaban las muestras de su embarazo, desertaron discretamente aduciendo lo avanzado de la hora. Puesto que Virginia y Rosalía no se despidieron de mano, la interrupción pasó casi inadvertida y a nadie se le ocurrió acompañarlas hasta su casa como es nuestra costumbre. Yo me reprocho esta falta de caballerosidad y la excuso en nombre de todos... ¿Quién iba a perderse contigo bajo la luna la hermosa serie de sonetos?

Cuando Alejandrina cerró su libro, nos costó trabajo volver a la realidad. Todos a una, preguntamos cómo podíamos adquirir ejemplares de *Flores de mi jardín*. Alejandrina nos contestó con toda sencillez que en su cuarto de hotel estaban a nuestra disposición cuantos quisiéramos. Y así se nos reveló el secreto de la musa.

Desde hace varios años, Alejandrina esparce las flores de su jardín a lo largo del territorio nacional, patrocinada por una marca de automóviles. Vende además una crema para la cara, a cuyos misteriosos ingredientes se debe, según ella, la belleza de su cutis. Ni el paso de los años, ni las veladas literarias, ni el polvo de los caminos, han podido quitarle un ápice de su imponderable tersura...

En función de esta cultura chata, mediocre y comercializada, precursora inmediata de la industria cultural de los países desarrollados, se expresa una burguesía fundamentada en sus confortables conciencias, insensible y segura, que ignora al pueblo y se cree árbitro de su destino. Al igual que las novelas de Fuentes y de Rulfo, el autor zahiere a estos grupos burgueses sin tregua y sin misericordia, insistiendo en un perfil duro y sincero de gran crítica social.

Interrogación final

En 1970, Arreola cumple veintiún años como novelista activo, *Confabulario* diecisiete años de su primera edición y *La feria* siete años. Todas ellas editadas y reeditadas nos permiten plantearnos no una duda, sino un interrogante ante la obra y la personalidad del autor: ¿Son novelas las obras de Arreola? ¿Se ajustan a cualquier tipo o definición novelesca? Evidentemente sí, estos retazos convulsos de vida y de peripecia que el autor arroja al lector, son novela, constituyen ficción y al mismo tiempo compromiso, testimonio y expresión en su más pura esencia. No sólo son novelas, sino que dentro del arte de narrar, representan la adopción de unas nuevas fórmulas, sinceras, eficaces y de gran felicidad narrativa.—Raúl Chávarri *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

LOS POEMAS EN PROSA DE LUIS ROSALES *

«Elegía» subtitula el poeta Luis Rosales a su último libro. Ultimo de publicación, pero que cuenta con casi treinta años de existencia, según nos confiesa su autor en el «Prólogo a modo de justificación»:

---

* Luis Rosales: *El contenido del corazón*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1969.

«Lo escribí de un tirón en el año 1940, y por aquella fecha publiqué algunos de sus poemas en la revista *Escorial*...» Después el poeta ha vuelto repetidamente a él, y en su segunda versión quedó reducido «a la parte elegíaca dedicada a la muerte de mi madre»; más tarde, en 1967 y 1968, vuelve a él «para añadirle algunos poemas y darle su versión definitiva». Esta es la que, por fin, aparece en libro, en hermosísima edición.

Luis Rosales es un gran poeta. Uno de nuestros primeros poetas. Cosa harto sabida, pero que no está de más recordar. *La casa encendida* —cuya «nueva versión», de 1967, comenté en mi crónica de poesía en la revista *Insula*— es uno de los libros más hermosos, más hondos, más importantes de la poesía española de este siglo. Sobre Rosales, como sobre Leopoldo Panero, ha escrito recientemente Félix Grande justísimas e iluminadoras palabras; y el propio Félix Grande, en unión de otros tres poetas, Carlos Barral, Caballero Bonald y Gil de Biedma, han seleccionado *La casa encendida* en una relación de tres libros dentro de la encuesta sobre poesía del número extraordinario «Treinta años de Literatura» (1939-1969) de la revista *Cuadernos para el Diálogo*. Señalo estos datos porque los estimo muy significativos, porque no siempre en estos pasados años se ha hecho la debida justicia al poeta Rosales (no olvido al erudito, al ensayista, al crítico, pero en estos momentos no me enfrento con esa vasta y admirable parcela de su obra), al autor de *Rimas* y de este *El contenido del corazón,* hermano, no mayor ni menor, de la misma estatura de *La casa encendida,* libro en prosa infinitamente mucho más poético que algunos libros «en verso» de ramplón prosaísmo, de superficial y torpe expresión. Nada más opuesto a la superficialidad que el bucear de Luis Rosales en el tiempo y en la palabra, en sí mismo y en los demás; nada más lejos de su hondón poético.

Tres breves textos de Rainer María Rilke, Leopoldo Panero y Cesare Pavese abren *El contenido del corazón,* nos sirven de llaves iniciales, de luces guiadoras, para penetrar en su mágico recinto, para situarnos en su materia cordial y entrañable que, luego, el propio poeta irá descubriendo, entreabriendo, cerrando y abriendo con sus únicas claves, sus personales iluminaciones, las que le llegan desde muy lejos, desde muy hondo, deslumbrándolo y, a la vez, cimentando su presente, dando realidad y consistencia a su ser. En un lugar concreto —el Retiro madrileño—, en un *hoy,* se inicia la aventura. Por la vía sensorial. Por el olor el poeta encuentra su camino, el camino irrenunciable que conduce a uno mismo: «Lo que persiste huele. Es muy posible que alguien asocie el olor a la infancia, pero lo cierto es que el pasado, nuestro pasado, huele. El olor es su forma de vida...» Por el olfato al

pasado; olores y recuerdos que nos llevan a la infancia: «Todo olor nos conduce al pasado.» Perfume real de la tarde, viviéndola, que se hace perdida realidad recobrándola, reviviéndola: «Huele el jardín y huele a gloria, y algo nuestro se va desenterrando con este olor.»

Pero no sólo por las sensaciones olfativas Luis Rosales va a iniciar el camino hacia atrás, el camino hacia dentro. Las auditivas también aparecen al final de este primer peldaño, de este primer capítulo o poema. De los sonidos del parque al interior oleaje, la profunda marea, que ya avanza, que ya asciende, y para los que no sirve el oído, sino una más honda, más misteriosa y cordial recepción: «Y aquí y ahora, cuando me están llamando el agua, el aire y el trino de los pájaros, lo que yo escucho con la memoria de mi sangre, lo que yo vivo, no me llama.» En las palabras de «A imitación del prólogo» de *La casa encendida,* el poeta ha afirmado: «Vivir es ver volver. El tiempo pasa; las cosas que quisimos son caedizas, fugitivas: se van. Y esto es morir: borrarse de sí mismo, borrarse dentro de sí mismo...» Para no morir, para que no se le mueran los seres, las cosas, volverá sobre sus pasos, buscará tenazmente la imagen esfumada, en la cual y por la cual somos. Temporalidad y existencia son una misma cosa y unos versos (cerrados por el «y poder dulcemente recordarlas») de Antonio Machado, figuraban al frente de *La casa encendida,* en donde también leíamos —más de una vez— este verso tan de Rosales, tan raíz de su obra: «La palabra del alma es la memoria», y el endecasílabo de Villamediana —poeta tan querido, tan conocido, de Luis Rosales— «la luz del corazón llevo por guía», que figura como epígrafe de la tercera parte del libro. ¡Cómo se complementan estos dos libros, hermanados en las mismas fidelidades cordiales y estéticas! Dos libros para una vida, que Luis Rosales ha ido haciendo y rehaciendo, salvando en su palabra liberadora. La lectura de *El contenido del corazón* nos ilumina con las luces más cálidas, más brotadas de la propia sangre, de los propios sueños, a *La casa encendida,* que es, además, hasta el momento, el más alto hito en la depuración, en la tensión y recreación poéticas de su autor. Un trascender lo entrañable, lo cotidiano, lo personal, se realiza de forma perfecta, hermosísima, en ambos libros.

La prosa de *El contenido del corazón* se va labrando con las fulgurantes intuiciones del poeta, con la abundante y siempre certera utilización de imágenes y metáforas, que crean un segundo, amplísimo, ilimitado espacio, en el que todo adquiere una nueva, desconocida dimensión, la suprarrealidad del arte. Rosales emplea mucho más la imagen, es decir, la comparación, generalmente introducida por *como,* que es un proceso más analítico que el metafórico, la identificación, nueva realidad lograda por la síntesis de dos anteriores, distintas (por-

que los *dientes* que son *perlas,* o las *perlas* que son *dientes,* ya no son dientes ni perlas, son dientes-perlas; y el *tambor del llano* es la nueva realidad poética, conseguida por la genial intuición de Lorca, distinta a la realidad *llano,* o la realidad *tambor).* A veces, une una metáfora y una imagen en una más rica y compleja recreación, por ejemplo al decir de «los adolescentes que van de un lado a otro con la *mirada despeñada como los ríos».* Analizar detenidamente todas las que aparecen en *El contenido del corazón* siempre formando parte de su osamenta, de su carne palpitante, es tarea apasionante, imprescindible para un complejo estudio del libro, pero que desborda los límites exigidos de esta nota. Me limitaré a enumerar algunas: «el mediodía es como un óleo», «la penumbra se acuesta en la habitación como la mula en el establo», «... nos hace crujir el corazón igual que se distiende y cruje la madera con el calor», «... se rompe la trabazón de nuestro cuerpo igual que el traje se descoloca cuando hacemos un movimiento brusco», «un olor es igual que un naufragio», «tal vez sería preciso que colgáramos los recuerdos de las paredes del corazón como en el templo cuelgan los exvotos», «... para besarnos, con un beso largo y mirado, como si nos quitase los alfileres de la boca», «la muerte es una catedral de sal» (una de las más sorprendentes metáforas de todo el libro), etc., porque la relación puede resultar interminable. El poeta, el contemplador de profundidades, de abisales aguas, de imperceptibles ocultos temblores, está siempre presente en esta prosa acariciada, vivida, trabajada hasta la perfección.

Luis Rosales posee un grado de madurez, una acumulación de vida que cuentan necesariamente con el lento aprendizaje del dolor, con su sabiduría. Llega a oponerlo de una manera rigurosa a la felicidad: «Los momentos felices se olvidan, pues la felicidad no da experiencia. En cambio, cada dolor nos hace conocer de nuevo el mundo, cada nuevo dolor es un alumbramiento de la verdad», dice en el capítulo tercero, «La ceniza en la sombra», y en el quinto, «Recuerdo que había flores», leemos: «... llegué a saber que toda vida auténtica descansa en la tristeza. La plenitud nunca es alegre». Pero este dolor, esta tristeza, nunca son avasalladores, enfáticos, desbordados; fluyen mansa, serenamente, en compañía de algo tan de Luis Rosales, tan amorosamente contado y cantado por él: la humildad. Y es en la *madre* (gran protagonista de este libro, su centro, su fuente primera y nutricia, inmenso corazón que todo lo abarca; *Une Morte très Douce,* de Simone de Beauvoir, y *El contenido del corazón,* tan absolutamente diferentes entre sí, son dos recientes textos sobre la madre de impresionante fuerza, de exhaustivo análisis), en esta madre sin literatura, plena de vida y de verdad, donde el poeta y el hijo va a detectar, va a recorrer minuciosamente la inque-

brantable alianza entre el dolor, la humildad y una fuerza interior que atempera el dolor y lo remansa, que hace del vivir sencillo pasar, cotidiano desvelo, dique imbatible para todos los embates, definitiva tierra para el retorno desde la soledad y la noche. Y centrándola, recobrándola en el recuerdo, la sonrisa, que «es siempre más profunda que la alegría», vencedora del dolor, pero acaso marcada por él, incapaz, por eso, de estridencias. Prodigioso, bellísimo caminar de Rosales por el universo de la sonrisa, la auténtica, la que «no engaña nunca». Y en la de la madre aprendió el hijo mucha ciencia de la vida, sobre todo en aquella de los días dolorosos. Rosales temporaliza exactamente el recuerdo: «Quizá entonces, allá en la calle, el corazón de los hombres se deshacía. Eran los días de ira que preceden a la desolación. Ya tenían un dolor, marcado a fuego: era en el 36.» Y entonces, ella, congregando, asumiendo: «Sonreía, sin poderlo evitar, de una manera seria, justa y sin misterio alguno, como aquel que se entretiene en anudar y anudar algo que encuentra roto. Sonreía comunicando al labio una pequeña vibración interior y constante, lo mismo que en el fondo del manantial, mientras que mana el agua, se conmueve la arena imperceptiblemente.» La página que sigue es una cámara tan implacable como amorosa registrando esa sonrisa, y es un artista detrás de esa cámara subjetivizando, analizando y deduciendo, meditando, trascendiendo, como siempre, la anécdota a la categoría: «¿Cuánto tiempo, cuánto fracaso, cuánto dolor vivido le habían hecho posible su sonrisa? Porque se tarda mucho en aprender a sonreír.»

Esta presencia se va iluminando cada vez más, va convirtiéndose en lámpara cubridora, protectora, envolvedora, del devastado corazón del hijo, desde el cual rememora. Ella era también «la aceptación»: «Quien comprende no enjuicia, y a ella, por no enjuiciar, se le aclaraba el agua entre las manos.» Y el poeta, en síntesis fulgurante, utiliza un verbo tan inesperado como revelador, *deshelándonos,* porque sabía adivinar el frío y el miedo de los hijos, y con ella de nuevo el hogar era cálido; el latido, unánime; los lazos, anudados e irrompibles.

Pero el poeta está en su presente, y el pasado se esfuma, las imágenes se borran, se le escapan. Es consciente de lo perdido, de lo que lejos quedó. Y siente el borbotón irrestañable, la acuciante necesidad de ella cuando «todo se va desvaneciendo». Una vez más el acierto expresivo se alía con la capacidad de hacernos ver un rostro oculto, una certera interpretación, acaso evidente, pero cuya evidencia nos estaba velada, quizá por su excesiva nitidez, o sólo percibíamos en la subconsciencia: «La pared del recuerdo se ha hecho blanca porque acaso la función del recuerdo no es propiamente recordar, sino suscitar...» Suscitar, sugerir, algo de lo que tanto sabe Luis Rosales, y que

en este libro se despliega a cada paso y sobre muy diferentes realidades, como al escribir, en el capítulo noveno, *El sueño perdurable*, «*tal vez los ojos lloran porque ven*». Pero adviértase que siempre —o casi siempre— el tono es humilde, preferentemente escéptico, lejos de la rotunda, dogmática afirmación o negación; dubitativas son en gran parte sus matizaciones, sus conclusiones, sus deducciones. No señalo esto como un defecto; todo lo contrario: me parece la postura correcta, honesta, de quien pisa el resbaladizo terreno de la memoria, de quien está operando con recuerdo, paciente excavador, reconstructor. Pero también, y sobre todo, la posición de un hombre en su madurez, con mucha vida dentro y detrás, modelado por el dolor, más propenso a la melancolía que al apasionamiento. Y, finalmente, la de un intelectual, que afirma y niega, naturalmente, que posee sus crencias, sus convicciones, sus repulsas, pero que, irremediablemente, tiende a la serena aceptación, al remanso irónico, a la mirada escéptica, enfrentado al ilimitado cosmos de los hombres, de sí mismo y de los demás. Así puede ver, al cabo de los años, que los hombres siguen jugando al inútil, imposible, juego de esconderse.

En el propio hijo el poeta contempla al niño que fue, a sus hermanos, a la infancia: ese trozo de verdad y esperanza que se irá corrompiendo, deshaciendo...; en una fotografía encuentra «dos cabecitas infantiles», y emprende la hazaña de rescatar a aquel niño, a aquella niña; Rosales, de esta forma, caracteriza lo masculino frente a lo femenino: la rigidez, la contracción de Gerardo, que «se espesaba hacia dentro, paralíticamente», frente al posar de María, «como el agua que corre», dándonos una interpretación —esta vez, sí, rotunda afirmación— que suscribo plenamente: «... me está diciendo su secreto, me está diciendo que la hombría comienza a definirse por la tristeza. En dos retratos de adolescentes siempre es más triste el de varón. El hombre ya está de luto desde niño.» Pero en el rostro de Gerardo busca y encuentra esa interior, amada y reveladora para Rosales, sonrisa, que para él es signo de fidelidad. Esa sonrisa conquistada con el pasar de los años, aún no poseída por aquel niño fijado en la cartulina.

Capítulo fundamental, en un conjunto donde cada pieza aporta nuevos perfiles, se armoniza con las anteriores y las siguientes, de extraordinario valor es el trece, «La vocación», en el que Luis Rosales deja bellísimas reflexiones, poéticas y certeras meditaciones sobre las palabras, sobre el universo ilimitado y mágico de la palabra. Ya es punzante y sugeridor su comienzo: «Hay palabras que pueden habitarse como se habita una ciudad. Durante muchos años yo he habitado alguna. Sentí en Granada su manantial.» Lo concreto y lo abstracto, lo

anecdótico y lo universal, se combinan aquí, como en casi todas las páginas de *El contenido del corazón.* De la pequeña María —una de las criaturas más hermosamente retratadas, más entrañablemente recordada, recreada— y su vocación, al hermano, a quien revive y escribe, fiel también a su vocación («Ahora comprendo que a ella le debo la certidumbre de mi vocación: la certidumbre de estar pisando sobre el último gramo de arena que se ha quedado solo frente al mar, la certidumbre de seguir siendo el mismo hombre y de volver a prometernos —¿verdad, María?—, que, ocurra lo que ocurra, los dos seremos fieles a nuestra vocación.») Y trascender más aún, a una vasta zona de universalidad, en la que no falta el característico, el reiterado y sabiamente humilde acento de duda: «Tal vez una persona puede llegar a ser tan clara que nos parezca una palabra; tal vez una persona puede llegar a ser igual que una palabra. Dices «arroyo», dices «vendrás mañana», y es lo mismo que verla.»

En el capítulo dieciséis, «La nieve transeúnte», las palabras son la materia con la que el escritor lucha: «... yo estoy como siempre, sentado ante mi mesa de trabajo, tratando, inútilmente, de escribir. No lo consigo. No puedo conseguirlo. Nadie sabe escribir. Nadie puede escribir. No se puede ordenar esta pared de las palabras.» Del verano real que le rodea, en la soledad que vibra junto a él, vuelve al «verano de la carne», cuando todo era joven, pero ya sabía de esa lucha, de algo embistiéndole hasta el dolor. Y de pronto sentía los pasos, oía la voz de la madre. «Se le notaba que vivía», capítulo siguiente, se centra una vez más en la figura de la madre, y una vez más conmovedoramente rescatada; pero el hombre sabe de las trampas de la memoria, de la ineficacia, a veces, de las palabras, y deja constancia de los angustiosos vacíos, del afanoso esfuerzo cuando los recuerdos son tan profundos «que ya no basta recordarlos: hay que extraerlos, y entonces quedan las palabras sobre el papel alveoladas y doloridas». El parto laborioso y doloroso de la creación artística —en este caso de la literaria— se relata, se ahonda en esta página de Rosales, hasta convertirla en un texto preciosísimo, imprescindible en una antología de la memoria como fuente literaria, como fuerza motriz, desencadenante, de palabras con carne y sangre, con vida.

Por *El contenido del corazón* desfilan, se detienen unos instantes, algunas criaturas que, aparentemente secundarias, alcanzan destacados relieves. Así, *Amélica* y *Amelia,* protagonistas de «La visita» (capítulo catorce) y *Encarnación, la costurera,* de «Las viudas del vino» (capítulo quince), revividas con tanto amor, con tanta verdad, con tanta sabiduría descriptiva y narrativa (conjunción de análisis y síntesis), que me hace lamentar la ausencia de un Luis Rosales narrador (cuento, relato,

novela) en nuestra literatura actual; ¡qué gran captador de lo femenino!, ¡qué espléndidas figuras de mujer, tan vivas, tan cargadas de pequeños detalles esenciales, reveladores, hay en *El contenido del corazón!* La utilización de la metáfora es funcional y potencia al personaje, aunque posea la originalidad de la aplicada, por ejemplo, a *Encarnación:* «... era muy útil, pero no parecía una mujer, sino más bien una escalera. En ocasiones se le notaban todavía cárdenas las huellas de los pies, y en ocasiones se advertía que nadie utilizaba la escalera...» También sobre los niños hay páginas magistrales, antológicas, en este libro, a lo largo de él, pero, sobre todo, en el capítulo diecinueve, «El cine de los pobres», que empieza ya con estas palabras: *Una puesta de sol es como ver dormirse al niño.* El poeta escribe sobre el hijo, sobre Luis Cristóbal, un niño concreto, entrañable para él, pero, una vez más, alza el vuelo, planea sobre el universo infantil y sobre los niños —y en oposición, sobre los viejos— («A los niños se les nota en el rostro la alegría; a los viejos se les nota la vida»), realiza uno de sus más afortunados sondeos, de los más lúcidos y, a la vez, emocionados que conozco sobre el tema (que tanta literatura ha provocado, que tan fácilmente empuja a lo superficial, a lo tópico). Páginas que hay que unir a las de narradores maestros del tema, como Ramón J. Sender, Ana María Matute, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, entre otros, en nuestra literatura más reciente (en nuestra narrativa).

Desde el amor, con amor, está escrito este libro, y a él, en su más ancho y rico sentido, dedica breves pero intensas palabras el capítulo dieciocho, «La última alegría». De una forma explícita, analítica, porque en todas sus páginas está presente, aunque no se lo nombre. Y justamente aquí Rosales, que hace de la tercera persona (la madre y otras, como ya he señalado) el centro de su obra, pasa de la segunda más impersonal y general, a la primera, confesional, personalísima: «Nadie puede quitarte lo que amas. Nadie puede quitártelo. En rigor a mí me han ido haciendo como soy las personas que amé.»

Desde el capítulo veintiuno, «Solamente las manos», y especialmente los cuatro siguientes, y últimos, «El armario con luna», «La hora unánime», «La cadena de nieve» y «El contenido del corazón», este libro, este vivir de Luis Rosales va alcanzando un clima tan estremecido, un patetismo tan hondo, una fiebre, una humanidad..., que los años, las experiencias, los sueños y los desencantos han hecho posible, han revestido al mismo tiempo de esta serenidad, de este equilibrio, de esta admirable aceptación: «Vamos creciendo hacia los muertos. Ellos son la cadena de nieve, y la cadena de nieve que a ellos nos une es nuestro propio crecimiento.» Retorna la niñez con nuevas, deslumbradoras páginas, y llega hasta la escisión de la madre y su consiguiente hacerse

hombre. A un *después*, un *ahora*, desde el que se puede decir algo tan sencillo, tan hermoso y tan cierto como *hace ya muchos años, cuando la nieve aún era blanca*. También hasta la muerte, hasta *el hueco*, para, a continuación, convertirse en el tenaz luchador, agotado, pero no vencido, con las imágenes y las palabras. Y así arriba al melancólico resumen, en el que la escéptica andadura con la aceptación esperanzada: «Hay que seguir naciendo todos los días, aunque la vida esté acabada»; «el presente vital siempre es un saldo, pero este saldo es, justamente, todo lo que tenemos»; «no hay que hacerse ilusiones, ni desilusiones. Hay que vivir dándole a todo su justo precio»; «cuando llegues al alto del camino no te acongojes porque el balance sea precario. Todo tiene valor y el mundo es nuestra herencia». Mucho más amplia podía ser la selección, pero la elocuencia de estos textos es bien significativa. Sobre la vida y la muerte, sobre el sufrimiento, sobre el propio, terrible cansancio, y la ineludible necesidad de *hacer inventario de raíces*, balance, liquidación, inventariarlo todo *desde esta alegre cesantía que va siendo el vivir*.

Conviene recordar que estos capítulos finales —exactamente los seis últimos— son obra de los años 1967 y 1968, de la plenitud del poeta, de su madurez contempladora, vislumbradora. En la perfección de su arte de escritor. Así culmina este libro, esta vida, este testimonio sobrecogedor, que nos devasta y nos enriquece, que ha sido para quien esto escribe una de sus más altas, más iluminadoras y abismales aventuras de lector.—EMILIO MIRÓ *(Sedano, 7. MADRID)*.

VENECIA 69: UN FESTIVAL SIN PREMIOS

La acción contestadora, irregular y nada clara, llevada a cabo por gran parte de los críticos y realizadores italianos durante el Festival de Venecia de 1968, dio como único resultado el cambio de su director. El socialista Luigi Chiarini, que desde que seis años atrás le fue encomendada la dirección de la Mostra, había desarrollado una labor cultural, muy discutible, excesivamente personal, pero de interés, que había colocado a la manifestación veneciana a la cabeza de las de su especialidad, ha sido sustituido por el democristiano Ernesto G. Laura. La intransigencia de Chiarini, que culminó el año pasado en, por un lado, la retirada de Estados Unidos y la Unión Soviética al no aceptar su decisión de rechazar aquellas películas que no le interesen y, por otro, en las acciones de protesta de los contestadores, ha sido sustituida

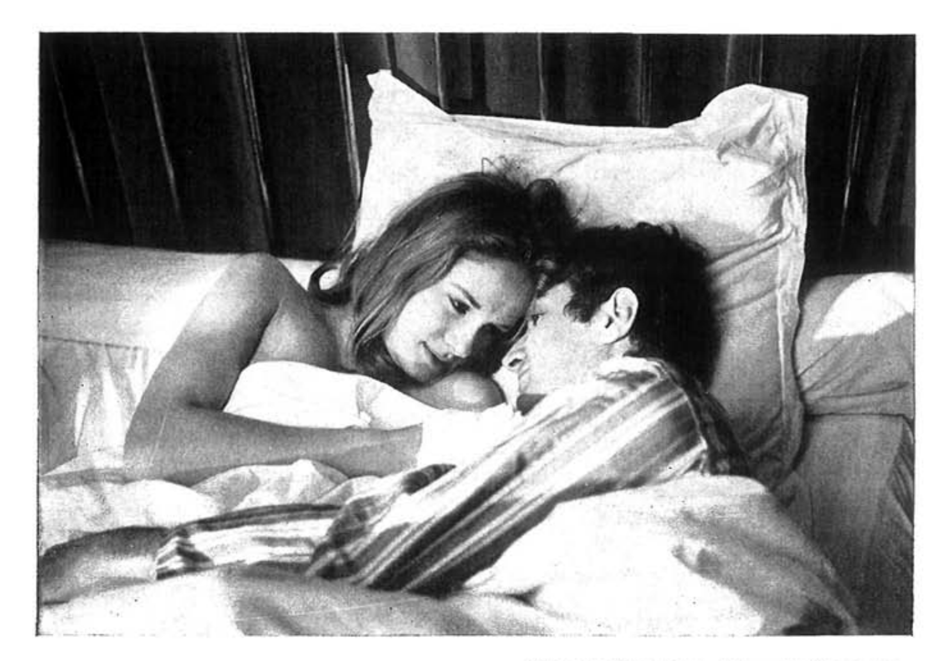
por la diplomacia de Laura, capaz de contentar a todos, pero carente de personalidad.

Por tanto, la XXX Mostra Internazionale D'Arte Cinematográfica ha tenido un nivel muy inferior a cualquiera de las dirigidas por Chiarini. El director y el comité de selección se defendían, ante la nula calidad de muchas de las películas proyectadas y de los continuos cambios de horario, amparándose en el poco tiempo que habían tenido para su preparación, dada la tardía fecha en que se nombró la nueva dirección; pero la realidad es que se han llegado a rechazar películas de probada calidad por el simple hecho de que pudiesen provocar conflictos de algún tipo. Para tratar de compensar estas circunstancias se habían incluido una serie de manifestaciones paralelas: la tradicional retrospectiva, dedicada este año al período inglés de Alfred Hitchcock, preparada por la organización de Chiarini, pero que, por las dificultades del año pasado, no pudo proyectarse; una sección informativa, en la que se incluían algunas obras de interés rechazadas por el comité de selección, bien por haber concurrido a otros festivales o por no se sabía qué motivos; una Mesa Redonda sobre cine africano, con la proyección de un elevado número de las pocas e interesantes películas realizadas por los hombres de este continente, y un panorama general del nuevo cine italiano, en el que se podía ver el actual callejón-sin-salida a que ha llegado esta cinematografía.

Pero la máxima novedad impuesta por Ernesto G. Laura ha sido la abolición de los premios, sustituir el tradicional Leon de Oro de San Marcos por unos diplomas otorgados a todas las películas que formaban la selección oficial y por la concesión de un único premio a un gran creador cinematográfico. Esta medida tiene, de positivo, el acabar con la arbitrariedad con que generalmente se conceden y, de negativo, la pérdida de una fuerza que al ser aplicada, justamente, a una cinematografía subdesarrollada significaba su lanzamiento mundial. Por su parte, el premio a un gran creador cinematográfico, que esta primera vez ha recaído en Luis Buñuel, al consistir únicamente en la ceremonia social y absurda de su entrega, no ir unida a la proyección de la totalidad o de una parte de su obra, carece de razón de ser.

La decadencia europea

La selección de películas europeas tenía un nivel medio muy bajo, en el que hay que incluir hasta nombres consagrados como los de Pier Paolo Pasolini y Federico Fellini. *Pocilga,* el film de Pasolini, está compuesto por dos historias o parábolas sobre las relaciones de los jóvenes



ROBERT BRESSON: *Una mujer suave.*

CARLOS DIEGUES: *Los herederos.*

JORGE SANJINES: *Yawar Mallku.*

FEDERICO FELLINI: *Satyricon.*

con una sociedad que siempre acaba deborándoles; una de ellas, la protagonizada por Pierre Clementi, tiene una indudable calidad, aunque no añade nada nuevo a su obra; anteriomente, en *Edipo Rey,* había hecho algo muy parecido, la otra, la protagonizada por Jean-Pierre Leand, es un fracaso por falta de imaginación visual, hasta ahora uno de los puntos fuertes de su autor. El *Satyricon,* de Fellini, o *Fellini-Satiricon,* es, como su nombre indica, una superproducción de autor; la historia, una vez más, vuelve a ser la misma, la búsqueda de lo absoluto en un mundo cuidadosamente envilecido, esta vez llevada a cabo por dos estudiantes en la época de la decadencia romana y diluida entre los delirios de maquillaje, vestuario y decorado, excelentes eso sí, imaginados por Fellini.

Sólo personalidades muy aisladas, como es en este caso la de Robert Bresson, consiguen continuar su camino ascendente. En *Una mujer suave,* Bresson parte de la breve vida matrimonial de una pareja, formada por el dueño de un establecimiento de compra y venta y una joven estudiante, pobre y huérfana, y a través de su peculiar estilo, cada vez más sobrio, da una terrible relación de dominio, en la que los aspectos de un particular erotismo constituyen la parte más importante, que finaliza en el suicidio de ella como única forma de romper la pesadilla en que su vida se había convertido. La película es también el primer contacto de Bresson con el color, del que ha sabido extraer unas peculiares tonalidades que subrayan con perfección la narración, y una lección de puesta en escena a través de la serie de consideraciones que, concretamente, introduce a propósito de una representación teatral del final de *Hamlet.*

Casi no hace falta señalar la absoluta falta de calidad de las producciones soviéticas o el poco interés de la que representaba a la República Federal Alemana, porque es lo normal, así como la mala acogida que tuvo la selección española, compuesta por *Del amor y otras soledades,* de Basilio M. Patino, e *Historia de una chica sola,* de Jorge Grau; pero hay que anotar el desengaño que supuso la película de Patino, para los muchos admiradores de *Nueve cartas a Berta,* porque es la caída en la mayoría de las trampas que tiende el cine nacional a los nuevos realizadores, tan certeramente señaladas por Patino (1).

El triunfo latinoamericano

Del hecho más visible que mostraba la selección de películas era el interés y la novedad de las producciones latinoamericanas frente al

(1) Basilio M. Patino: «¿Un nuevo cine español?». *Cuadernos para el Diálogo* núm. 56, p. 49.

vacío ofrecido por las europeas. La formaban dos brasileñas, *Macunaima,* de Joaquín Pedro de Andrade, y *Los herederos,* de Carlos Diegues; una boliviana, *Yawar Mallku,* de Jorge Sanjinés, y una cubana, *La primera carga al machete,* de Manuel Octavio Gómez.

Macunaima, adaptación de la obra clásica homónima de Mario de Andrade, es una fantasía sobre las relaciones entre el pueblo y el capitalismo, partiendo de elementos extraídos de tradiciones o de narraciones infantiles, de forma que el pueblo está representado por un antihéroe de disparatada imaginación, y el capitalismo, por un terrible ogro, tratando de lograr un nuevo lenguaje popular. En *Los herederos* se cuenta la historia de Brasil en estos últimos treinta años a través de una familia, dueña de una plantación de café y de la evolución de un hombre de izquierdas que se une a ella; desde la dictadura de Getulio Vargas hasta la inauguración de Brasilia se analizan los complejos cambios políticos experimentados por el país, dentro también de ese nuevo lenguaje que aquí logra una mayor eficacia.

El mayor interés del film boliviano *Yawar Mallku,* casi íntegramente hablado en quechua, nace del primitivismo de su forma narrativa, debido a la completa falta de tradición cinematográfica del país y la habilidad natural de Sanjinés, que en muchos momentos alcanza una gran calidad poética; pero el tema tratado, la esterilización clandestina de las mujeres indias llevada a cabo por las clínicas norteamericanas, tiene un tono panfletario que lo falsea y que resulta innecesario dada la fuerza natural que tienen las imágenes. *La primera carga al machete* es una película histórica, como comienzan a ser la mayoría de los largometrajes cubanos, muy irregular dada la ingenuidad de su método narrativo, el reportaje televisivo en una época en que no existía y de la fotografía de alto contraste utilizada; dentro de un tono revolucionario, que resulta bastante alejado de la realidad, tiene algunas escenas de una gran calidad.

Las excepciones

Sólo tres películas, aparte de la de Robert Bresson, comentada anteriormente, entraron dentro del campo excepcional cercano a la perfección; eran la japonesa *Doble suicidio,* de Masahiro Shinoda; la panameña rodada en Francia con actores norteamericanos por el mozambiqueño Ruy Guerra, *Dulces cazadores,* y la húngara *Sirocco de invierno,* de Miklós Jancsó.

Doble suicidio es un «jidai-geki» o film histórico, género tradicional japonés, en el que se han dado sus mayores éxitos y que hoy es cada

día menos frecuente, sobre el tema tradicional de *Los amantes crucificados,* con el que el gran Kenji Mizoguchi realizó una de sus obras maestras, tratado según unas formas teatrales, que alcanzan desde la interpretación a la utilización del decorado, que dan una narración de una gran lentitud y pureza que se corta, en los momentos cruciales, para dar paso a antológicas escenas eróticas.

Ruy Guerra ha realizado en *Dulces cazadores* un minucioso análisis sobre la imaginación de una mujer burguesa, que vive aislada en una isla con su marido, un ornitólogo, y su hijo; impulsada por la noticia de la evasión de un condenado de un penal cercano, su imaginación se empieza a desarrollar por una dirección muy concreta; pero luego, al descubrir que lo que había imaginado se ha hecho realidad, sufre un fuerte golpe. Es una película muy parecida y muy distinta al mismo tiempo a *Los fusiles,* su anterior producción, constituida por una complicada serie de ritos, que la mujer se ve impulsada a realizar a pesar de sí misma, atraída por una cultura primitiva, de origen africano, que emana del ambiente, por los que consigue acercar y dar vida al evadido.

Sirocco de invierno es la mejor, o una de las mejores, obras de Miklós Jancsó. Tomando como punto de partida un movimiento revolucionario húngaro, de carácter anarquista, en la etapa anterior al atentado en que perdió la vida, en Marsella, en octubre del 34, el rey Alejandro III de Servia, realiza una nueva investigación sobre las relaciones del hombre con el poder, esta vez desde una posición claramente anarquista, al tiempo que continúa desarrollando su muy particular concepción de la narrativa cinematográfica, consiguiendo una perfecta fusión entre ambos elementos. Con su personal estilo, que se apoya, por un lado, en la creación de un complejo movimiento, en el que se mezclan los desplazamientos de los actores y la cámara, dando lugar a larguísimos planos, y por otro, en realizar cada escena en un único plano, consigue que su discurso político pierda su carácter panfletario y adquiera una ambigüedad que le da una extraordinaria vida sin hacerle perder, por otro lado, ninguna de sus cualidades.—AUGUSTO M. TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

JESUS FERNANDEZ SANTOS Y LA NOVELA ESPAÑOLA HOY

Se ha planteado últimamente, con notable insistencia, el problema de nuestra novela actual. Se ha hablado mucho, y más se ha escrito,

en torno a una pretendida crisis del género. Trabajos de muy altos vuelos han abordado la cuestión desde diferentes perspectivas y han arrojado juicios de valor presididos, la mayoría de las veces, por un alarmante pesimismo. Quizá ese pesimismo venga respaldado, a su vez, por una abulia que, si bien está presente en los trabajos de creación, no menos lo está en los análisis críticos que se han venido haciendo y —muy especialmente— en la orientación que se le ha querido dar al fenómeno literario, a partir del final de la guerra, sobre todo de cara al lector. Ante lo sucedido en estos treinta años de literatura es necesario adoptar una postura decidida y procurar satisfacer las necesidades más perentorias que se presenten, aprovechando la existencia activa y efectiva de unos cuantos narradores de categoría que pueden, y deben, orientar nuestra novela hacia caminos nuevos y positivos. Y conste que decimos *orientar*. Toda vez que esos escritores aludidos serán importantes en tanto nos presentan soluciones ulteriores; en tanto plantean el problema en su inherente dinamismo; en tanto nos muestran que se puede seguir adelante, que la literatura es algo vivo, actuante y en desarrollo constante. No —ni mucho menos— en tanto se nos quieran presentar —estos o cualquiera otros— como pontífices de dogmatismos cerrados. Existiendo ese grupo de narradores importantes que saben qué terreno pisan, debemos encaminar por ahí nuestras precisiones al hablar de nuestra novela y no dejarnos llevar por esa corriente de opinión que orienta falsamente al público y en la que tiene mucho que ver la comercialización del producto literario, y la presencia de intereses particulares, defendidos a punta de espada por cierto sector de la crítica.

A lo que parece, la discusión más enconada se circunscribe al problema eterno del *realismo* y la *imaginación*. Se acusa constantemente a nuestra novela actual de seguir aferrada a ciertos postulados realistas, estrechos, limitados, mientras otras novelísticas —y hay que citar la hispanoamericana porque nos toca muy de cerca— inician una prospección por terrenos más trascendentes, más profundos, acometiendo una visión de la realidad más completa, más dilatada y, a la vez, permitiendo la entrada en el relato de las situaciones más complejas —imaginativas, si se quiere— pero que forman también parte consustancial de esa realidad. Por eso, empieza a mirarse con cierto recelo y escepticismo, no desprovisto del todo de razón, nuestro realismo social de posguerra (tanto en la poesía como en la prosa); se le empieza a considerar marginado, desplazada de un ámbito que le viene, ciertamente, demasiado ancho. Pero no es menos cierto, y justo es decirlo, que existen unos escritores que, conscientes de este problema, han encarado la cuestión con valentía, poniendo el dedo en la llaga, y que, sin

prescindir de los postulados «al uso», han sabido desarrollar un cuerpo de novela española actual que nos interesa, y que puede ser el comienzo de una revisión seria de nuestra literatura. Uno de esos escritores, con los que sin duda habrá que contar, Jesús Fernández Santos, declaraba no hace mucho: «Yo no veo crisis en la novela española. Si acaso, crisis de crecimiento. Nunca, que yo recuerde, ha habido tantos autores dispuestos a experimentar, ni tantos editores dispuestos a publicar tales experimentos. Yo creo que hay que renovar la novela, como el cine, la pintura o la música; mas sin perder al público, porque si el público no nos sigue, ¿para qué vamos a renovarla?» (1). Y aquí se plantea el que me parece problema fundamental de nuestra literatura actual: la disposición del público frente a la obra de creación y de crítica. Por una serie de circunstancias extraliterarias, nuestro público vive al margen de lo que la creación literaria pueda significar y de lo que de ella pueda sacar en claro. Obcecado por una constante propaganda; orientado por una determinada corriente literaria, por un determinado falso prestigio, por una determinada dirección politizadora —en un sentido o en otro, pero pretendiendo ser siempre la única correcta—, el lector se ve desorientado y lee aquello que se le suministra de la forma más atractiva. Por supuesto, todo lo que represente investigación, revisionismo, planteamiento de cuestiones debatidas, no lo entiende, le suena lejano. Y, naturalmente, no le interesará lo más mínimo. Es, sin lugar a dudas, el problema más difícil con que se enfrenta nuestra literatura hoy.

Jesús Fernández Santos: el hombre

Hemos dicho más arriba que existe una serie de autores con los que se puede contar para ver con optimismo el panorama de un próximo futuro de nuestra novela, aunque ellos tengan que luchar buscando un *status* donde sus valores, reconocidos, sirvan para desarrollar una labor subsiguiente digna e importante. De éstos, Jesús Fernández Santos, cuya última novela, objeto del presente comentario, acaba de aparecer (2).

Este hombre delgado, de tez pálida, con gruesas gafas de concha, tras las que se adivina una mente bullidora; de gesto algo irónico y expresivos ademanes, nació en Madrid en 1926, posee el título de director de cine y ha cursado estudios de Filosofía y Letras, dirigiendo durante algún tiempo el teatro de ensayo universitario; preocupado, en

(1) M. Fernández-Braso: «J. F. S. y su última y excepcional novela», *Pueblo*, 30 julio 1969.

(2) Jesús Fernández Santos: *El hombre de los santos*, Ed. Destino. Col. Ancora y Delfín, Barcelona, 1969, 288 pp.

suma, por dar vida a la realidad, por plastificar el mundo en torno, transformándolo de cara a los demás con los medios más directos que encuentra. Ha publicado, hasta el presente, cinco libros *(Los bravos,* 1954; *En la hoguera,* 1957; *Cabeza rapada,* 1958; *Laberintos,* 1964; *El hombre de los santos,* 1969) y prepara una nueva novela, *Las catedrales,* de inminente aparición. Aunque algunos comentaristas hayan señalado una esporádica presencia editorial, la verdad es —como se ve— muy otra: Fernández Santos es un escritor metido de lleno en su labor, que sabe muy bien qué terreno pisa. «Escribo —dice— para sobrevivir, para que quede algo de mí aparte de mis hijos, y también por satisfacción personal, porque al hacerlo hago el mundo (mi mundo) en rededor, tal como es y a veces como me gustaría verlo» (3). Me parecen elocuentes estas palabras porque, a través de ellas, intuimos la solución para muchos de los problemas citados al comienzo, a la vez que nos dan la clave de la postura de Fernández Santos frente al hecho literario de la novela, de la creación literaria. Si es cierto que existe una realidad de la que el escritor no prescinde, ni quiere prescindir, no es menos cierto que él hace de esa realidad materia literaria, transformándola según su intención y su peculiar manera de observarla. Este es el camino que me parece interesante. Está aquí la solución de esa disputa tantas veces mantenida. Jesús Fernández Santos, como muchos otros novelistas actuales, ha comprendido que la materia novelística se le presenta bajo una forma determinada y que a él toca descubrir cuál sea el camino por el que dicha realidad puede ser elemento positivo de creación literaria y de posterior vitalidad para un público. Al decir de Manuel García-Viñó: «... la visión de la realidad que nos ofrece es una visión estética, seleccionada, montada, potenciada, impregnada de su personalidad» (4).

«Mi formación literaria fueron los escritores americanos: Baroja... Entonces, la generación del 98 era como los hispanoamericanos ahora. Luego leí a los italianos. Sí, alguien ha señalado entre mis influencias a Pavese, pero cuando lo leí ya había escrito yo el primer libro» (5). He reproducido estas palabras del novelista para trazar un cuadro más o menos aproximado de la labor de Fernández Santos desde *Los bravos,* su primera obra saludada con entusiasmo general como la primera novela social de posguerra, hasta el presente. En esas declaraciones nos dibuja nuestro autor un camino muy claro en su formación literaria y que es fácil adivinar en su obra. Era lógico que los del 98 abrieran

---

(3) *Pueblo,* 30 julio 1969.

(4) M. García-Viñó: *Novela española actual,* Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, Madrid, 1967, p. 149.

(5) Carmen Martín Gaite: «15 años después de *Los bravos*», *La Estafeta Literaria,* 1 agosto 1969.

perspectivas formales e ideológicas inéditas a los jóvenes escritores españoles de la posguerra, sobre todo en lo tocante a la sencillez expositiva y al estado de pesimismo y angustia que presidía su credo ideológico. Junto a ello la actitud inconformista y rebelde de un Baroja tenía que deslumbrar a la fuerza. Pero, a pesar de todo ello, y a la vista de la novela de Fernández Santos, creo importante señalar la presencia de Cela entre los novelistas sociales, porque —a pesar de sus limitaciones— la preocupación estética y el enfoque objetivo de los problemas tratados que obra en la novelística de Cela; es decir, el Cela más positivo está en estos escritores más jóvenes, aunque Pablo Gil Casado diga, y no sin razón, que «la influencia de Cela sobre los escritores de la novela "social" es a contrapelo. Los jóvenes no dejan de reconocer que ha existido, pero la aceptan con desgana, pues rechazan la obra celiana por su tendencia a evitar el fondo de los problemas sociales, lo cual reemplaza con la perfección de la forma», ofreciendo «una visión regocijada de la triste realidad mediante el recargue de los aspectos truculentos y los rasgos humorísticos, proporcionando así un escape» (6).

Pero yo me atrevería a firmar que la formación de Fernández Santos —y lo veremos más adelante— está conectada a una raíz literaria más profunda. No están lejos nuestros novelistas del XIX, ni tampoco —y esto es algo sorprendente— nuestra prosa clásica («... me gustaría estar... al lado de Cervantes, porque es el hombre que en su vida y su obra yo más admiro...»). No es sólo una postura intelectual, sino una aplicación práctica, aprovechando de aquellos autores lo más viable desde nuestra actual situación cultural e intelectual. Fernández Santos ha sabido encontrar eficaces raíces estilísticas y conceptuales en la más genuina tradición literaria española.

Estamos, pues, ante un novelista de tradición realista pero que, ya hemos visto, se permite alguna que otra incursión en campos más dilatados. Que trasciende la realidad inmediata, vulgar si se quiere, para darle entidad literaria y remover desde ella la dinámica actuación social que pudiera tener. No desecha nunca esta postura y se identifica plenamente con lo que hace. Quizá el libro más limitado fuera *Cabeza rapada,* también por lo limitado de su temática —relatos del Madrid de la guerra—; pero desde *Los bravos* hasta hoy, la realidad es materia de trabajo en nuestro novelista y nunca un recurso de fácil transposición de lo vivido al relato. A pesar de acometer novela rural en su primera obra, no se enreda en el consabido ruralismo, sino que sabe trascender aquel problema a un plano más amplio, más general. En una palabra: lo revaloriza, en vez de girar en torno a una misma circunstancia ya

(6) PABLO GIL CASADO: *La novela social española,* Ed. Seix-Barral, Col. Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1968, p. 12.

manoseada. Hay, antes que una situación limitada, un amplio conocimiento de la realidad *hombre,* y una serie de ideas bien claras para transmitirla.

«El hombre de los santos»

La novela que hoy nos ocupa nos trae a consideración una cuestión de interés para toda la literatura llamada social. Normalmente, tópicamente, diríamos, el héroe de toda obra *social* era un hombre sacado de los estamentos sociales menos favorecidos. Los escritores reivindicaban, o intentaban reivindicar, la personalidad, la humanidad o la presencia eficaz de aquel hombre dentro de una sociedad que lo margina o, lo que era peor, que lo explotaba aprovechando su ignorancia o sus condiciones desfavorables (económicas, ideológicas, espirituales, etc.). La literatura de esta temática se iba convirtiendo, peligrosamente, en una reiterada muestra de la tristeza o la injusticia que habitaba en el seno de los referidos estamentos sociales. Se limitaba así la visión y los esquemas se repetían, dando a la novela, o a la poesía, una apariencia de fabricación *standard,* de clisés repetidos que obraban en el archivo de los escritores y que pasaban de unos a otros. En este sentido el realismo perjudicaba. Moviéndose en este terreno limitado, condicionado por una moda, el escritor se debatía por ser original, por trabajar aquella realidad, sin conseguirlo, pues tenía siempre bien presente ese temor a ser considerado *no comprometido, no implicado* en la realidad de su momento, *infiel* a la tarea del intelectual...

Sin embargo, había una fuente positiva de realidad que los escritores llamados «sociales» no supieron explotar adecuadamente. Un ser que se debatía en una encrucijada problemática: su capacidad de acción y realización y las limitaciones —externas e internas— que comprendía, que conocía, pero contra las cuales era incapaz de reaccionar, estaba allí, muy cerca de todos, por no decir que era cada uno de esos *todos.* Cuando —como en el presente caso— nuestros escritores han considerado la existencia, la realización del hombre medio, aun sin dejar de ser fieles a sus principios, aun sin alejarse de la realidad inmediata, han dado dimensión más amplia a su obra. La epopeya del hombre medio, de ese hombre que calladamente, en medio de su impotencia reconocida por él mismo, es capaz de modificar lenta y efectivamente el curso de la historia de un grupo social determinado. En este plano es donde me parece más interesante la novela de Fernández Santos. Don Antonio es uno de esos hombres, inteligentes pero apagados, derrotados por la vida, por las circunstancias que les han tocado en suerte (en

mala suerte) y por el abandono intelectual y moral de que es objeto por parte de todos. De sus familiares, de sus amigos, de sus compañeros de profesión... Don Antonio, anulado por una serie de circunstancias que él no se proporcionó, se va agotando en un vivir inútil. A pesar de haber querido ser un intelectual, un artista; a pesar de reconocer dónde están los valores netos del hombre, don Antonio se ha visto absorbido por el mundo que le rodea y, por más que lo entiende, no puede liberarse de ese destino:

> Recién vuelto de Andalucía, después de tres meses de luchar con el calor, con el polvo del yeso aún en la garganta, supo que Anita iba a dejar la escuela. Quería estudiar idiomas, pero, eso sí, en casa seguiría dibujando.
>
> La madre y la hija debieron tramarlo durante largo tiempo y no podía decir que a sus espaldas, porque en todos sus años de casado apenas recordaba haber quedado allí, con la familia, más allá de cuatro meses seguidos.
>
> No había sufrido decepción. Tampoco se iba a entristecer por ello. A fin de cuentas, tampoco él estaba contento de sí mismo (p. 21).

Ahora bien, aunque se encuentra marginado, fracasado, este paciente restaurador de los frescos en iglesias perdidas, de pueblos también perdidos y difíciles, no capitula; aunque se reconoce impotente, nunca tuerce su camino íntegro, sencillo, bueno. Se agarra a los sentimientos que él cree más puros, aunque éstos le fracasen. Don Antonio, «el hombre de los santos», está escribiendo, día a día, la epopeya del hombre medio, la historia de esos oscuros personajes a través de los cuales el mundo vive y se asoma a los demás. Esto lo ha comprendido perfectamente Jesús Fernández Santos y nos ha dado en sus páginas el ejemplo dramático de una realidad tan inmediata que nos sorprende. Una realidad gracias a la cual es muy posible que el hombre —silenciosa, pero efectivamente— se vaya transformando y transforme, con él, al mundo que le ha tocado vivir.

Ante lo dicho es muy fácil comprender los dos planos en que discurre la narración. Es muy fácil observar cómo los objetos, personas y escenarios donde se desenvuelve la acción influyen en los personajes, los transforma, les hace reaccionar de una forma determinada, o les hace apetecer —en última instancia— otra realidad que no es, naturalmente, la que viven, pero en la que cifran una posible solución, y en la que también dudan. Se configuran así los dos mundos del protagonista: uno externo que, a pesar de ser suyo, le es ajeno y que se personifica en la vida que le arrastra, en los seres que le rodean. En él no piensa; su capacidad se ha atrofiado. Otro, interno: la realidad. Unas

veces el hastío, otras la ilusión. Piensa y analiza críticamente —y este es otro aspecto positivo— la vida que le ha tocado en suerte:

> Era la edad, el tiempo, la costumbre, y, sin embargo, por primera vez, no sintió ganas de volver, no sintió esa falsa añoranza de otras veces, que tan bien conocía, que le empujaba a casa cuando ya el trabajo iba declinando y que una vez en ella, a las pocas semanas, renacía otra vez, volviéndole colérico, nervioso, hasta empujarle al campo de nuevo, a sus iglesias, ermitas y conventos, a sus colas y paños, con un nuevo ayudante.
>
> Quizá su casa no estaba allí, en Madrid, junto a las dos mujeres, en el blanco chalet a la vera del río, con sus dos parras cubriendo el jardín, cara a la vieja tapia de la Casa de Campo. Quizá su alcoba no era aquella ventana, bajo la cual, en los días de fiesta, bufaban alejándose rumbo a la carretera general, eternas caravanas de automóviles, sino la alcoba del parador blanca y aséptica, como de un sanatorio (p. 22).

Otra circunstancia importante que incide en el relato de Fernández Santos es la presencia de la guerra como condicionante de toda una realización vital anterior y posterior al tiempo de la narración. En cualquier caso, la guerra sirve de fondo —en muchos casos la mención concreta de algún suceso referido al personaje, o personajes, nos explica por sí misma la actitud de aquellos o bien nos lo definen—, o de punto de partida para iniciar un nuevo camino en la trama novelística. La vida de estos personajes, entonces, queda enlazada a tiempos distintos. Queda montada entre dos momentos-clave —la guerra entonces, la circunstancia producida por ella ahora—, salvando el paréntesis de un tiempo de espera, «hasta que la guerra termine». Pero no queda en mera referencia a una realidad evidente como es esta de la guerra, sino que, con base en ella, se desenvuelve la novela atendiendo sucesivamente, en ocasiones de forma simultánea, a estos dos tiempos que influirán en el personaje desde un punto de vista crítico; como en los planos de actuación personal de que hablábamos más arriba. Salvo que, en este caso, la multiplicidad es evidente y el novelista se ha visto en la necesidad de trabajar este aspecto, para darnos la sensación final de un montaje cinematográfico, llevándonos de una a otra situación sin que notemos desfases ni digresiones.

También en esta ocasión el protagonista tiene oportunidad de enfrentarse con su propia existencia y se pregunta, a la vista de lo que sucede, de lo que son los demás, qué hace él en un mundo que no es el suyo, que no pidió, que no hizo... La historia se repite, y nunca pasa nada. Su soledad se identifica con la de todos aquellos que conoce: Agustín, el cura, los padres de éste; aquel médico de pueblo...

Y es una tarde, mucho tiempo atrás, en un día de fiesta que puede ser domingo pero que está seguro de que es en primavera. No recuerda el nombre de la calle, ni su aspecto, ni si era amplia o estrecha y sus casas altas o no, o si tenía árboles o tiendas. Y el balcón está abierto de par en par allá arriba, como en un tercero o cuarto piso. Suena música y a veces aparecen en él chicos y chicas que se apoyan en la barandilla, miran abajo, charlan, ríen o miran los tejados a lo lejos. Antonio está abajo, en la calle, mira y calla. No maldice porque no sabe, no odia porque no es capaz, pero se vuelve a casa despacio, *vagabundo por las calles hostiles de su barrio,* mirando escaparates para llegar a casa lo más tarde posible (p. 147).

Impotente como entonces, como cuando era muchacho o niño, como cuando oía la guerra en Barajas, don Antonio, «el hombre de los santos», no sabe odiar, no maldice tampoco, pero se aferra a la profesión, que no le gusta, como a esos escaparates de su juventud que retardarán la llegada a casa, con los suyos que cada vez lo son menos; que cada vez están más distantes de él, en su vacío interior y en su vida fácil y egoísta.

Es entonces cuando el protagonista, vuelto a su casa, a los suyos, se enfrenta con una realidad común, vacía, que, a fuerza de ser vista y *conocida, no ha sido posible* reparar en *ella.* Y «el hombre de los santos» se enfrenta con ella, como en el caso de la boda de su hija, y crece en él el hastío, la desgana, el sentimiento de frustración que le embarga en su trabajo, que le ha hecho pensar en dejarlo de una vez para siempre. Pero recapacita y decide volver a él para liberarse de todo este ambiente que debía ser amable, acogedor y que, no sabe por qué, se le muestra tan hostil, tan ajeno... Los capítulos referidos a la boda de Anita son de un interés grande en este sentido y también si recordamos la tendencia de ciertos escritores y, sobre todo, de ciertos directores y guionistas cinematográficos importantes (Berlanga, Azcona, Summers...), de reflejar ciertos ambientes de la vida española con un propósito crítico, satírico o irónico. Diálogos, escenas, objetos y personas forman un conjunto abigarrado que da a la narración un tono muy español, muy nuestro y que delata, implacable —como pudiera hacerlo un Larra—, ciertos falaces inventos de una sociedad que se contenta con la satisfacción material en situaciones que exigen una trascendencia y un contenido espiritual mayor. No me resisto a transcribir íntegro este diálogo, prodigio de captación y de profundización crítica.

De vez en cuando el Rubio alzaba la vista hacia el cartel y, automáticamente se atusaba también el pelo de la frente.

—Ahí le tienes —le señalaba melancólico su admirador—. Eso sí que es reírse de la vida. Con treinta años que tiene y noventa millones en el banco.

—Sí que tienes tú idea —apuntó el contrincante—, a ése no le cuelgan por menos de trescientos.

—¿Trescientos qué?

—Millones, digo. Y el hotel ese que se está haciendo en Córdoba, y una finca que vale qué sé yo cuánto.

—¿Y para qué se querrá tanto dinero?

—Para fundirlo, para vivir...

—¡Qué vivir! ¡Ni que viviera uno mil años para poder gastarlo!

—¡Que no me tocara a mí mayor trabajo! —suspiró Rubio—. ¡El aire que le iba a dar yo a esos millones! Lo primero un Mercedes.

—¿Y por qué uno?

—Bueno, dos.

—¿Y después?

—Pues después una buena gachí cada noche y venga juerga y el desmadre, vamos...

—Pues yo, si tuviera ese dinero —sentenció el del café...—, ni Mercedes ni nada. Lo metía en el banco y a reírme del mundo, a vivir como un señor.

—De eso, *usté*, nada. Para eso hay que nacer.

—¿Pues qué? —se ofendió el viejo—. ¿No empezó ése como nosotros?

—De albañil, que es peor.

—Pero fíjate si ha subido.

—¿Y qué? ¿Es que por eso es más? Pues un palurdo como tú y como yo, como todos nosotros.

—Sí, un palurdo con trescientos millones. Ande cállese *usté*, que me da pena oírle.

—Pues no te dé pena, hombre. El dinero vale lo que el gusto que da. Cuanto más gusto da, más vale, más se tiene.

—Pues no señor. Una peseta es una peseta aquí y en Lima (p. 157).

En torno al estilo

No quiero analizar de pasada el estilo y la técnica de novelas que están presentes en *El hombre de los santos,* porque en ello radica un elevado tanto por ciento de su valor. Merece la pena detenerse un poco y señalar las características más sobresalientes de la tarea del escritor. El extraordinario cuidado que pone en la estructura del relato y el acierto que logra a través de esta disposición de elementos, a los cuales hemos aludido ya parcialmente, hacen de esta novela un todo bien definido y, en su aparente desaliño y carencia de trama argumental, se reconoce una mano paciente y segura de novelista. De la abundancia barroca, se pasa a un escueto narrar directo, que gratamente nos sorprende.

Características singulares son, sin embargo, la sagaz objetivación que se imprime al relato, la calidad humana que lo impregna y el aprovechamiento de recursos literarios, como el ya aludido de nuestra prosa

clásica, junto a un tono notablemente poético en las descripciones, preferentemente. Jesús Fernández Santos crea unas criaturas, les da vida propia y las presenta luego para que ellas, por su cuenta, responsabilizándose, vivan y actúen. En ellos está siempre, y no en el autor, la reacción última que adopten. Ahora bien, con astucia de viejo lobo de mar, el novelista navega entre ellos dando a todo el relato una calidad humana, un calor vital, que acercan la novela a la biografía sin serlo, aunque esté aprovechada oportunamente. Fernández Santos es capaz de crear unos ambientes donde todo tiene su lugar exacto, donde todo está teñido de vivas palpitaciones.

> La casa había cambiado. Ahora era una más, sin los chicos de los otros pisos, sin las chicas, casadas todas ya. Hasta Carmen parecía un poco más vulgar, sin aquella especie de aureola de reina de todos, de dueña de la casa. Los muebles, como los padres, parecían más viejos y el Ford era vulgar, sin los chicos del quinto fingiendo en él accidentados viajes (p. 260).

Citaré solamente las páginas 252 a la 256, donde me parece existe una viva conexión con la prosa teresiana. Precisamente en el monólogo de una monja del convento donde trabaja don Antonio. Lo desbordado y tosco de la prosa de Santa Teresa, su aparente desaliño; incluso los esquemas sintácticos y morfológicos están recogidos a la perfección y, lo que es más importante, oportunamente, dando así actualidad a los valores clásicos —aprovechando su dinamismo— existentes en nuestra prosa. Anacolutos, diminutivos afectivos, saltos en la narración se prodigan en estas cuatro páginas de especiales sugerencias.

Y por último se puede notar como la captación visual de los ambientes y las cosas; la maestría de observador de que hace gala Fernández Santos se transforma en imágenes poéticas muy acertadas, sobre todo en las descripciones y en la definición de ciertos aspectos de la realidad, con una adjetivación estudiada y elegida cuidadosamente. También encuentra, por este camino, un modo de definir y transmitir la realidad igualmente válido e igualmente importante.

Colofón

Sabemos de la vocación, honda, de Fernández Santos por la cinematografía; en especial por el cine documental. Hemos de pedir, desde estas líneas, que ello no sea obstáculo para que el Fernández Santos novelista quede marginado o desvinculado de la literatura de creación. Novelas como la presente, que reúnen una serie de características ca-

paces de revitalizar nuestro panorama literario, deben prodigarse y esperamos interesados la paciente labor de Jesús Fernández Santos que, sin prisas, con trabajo como el que demuestra en la presente y sobre todo con esa sagacidad que, nos ha parecido, capacita al escritor para ahondar en la realidad y saber mostrarla transformada y vitalizada.

Sé que esta rotunda alabanza de una nueva novela podría parecer petulancia por mi parte, pero me creo obligado a ello por cuanto *El hombre de los santos* puede servir de aleccionadora encrucijada para dilucidar qué sea eso de la «nueva novela española» de la que tanto se ha hablado —y más se ha escrito— últimamente.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN. *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.)*

NOTAS BREVES SOBRE REALISMO FANTASTICO

El realismo fantástico, pensamos, está necesitado de un eficaz barniz clarificador que racionalice críticamente sus tareas, sus funciones, sus logros, sus aciertos y sus limitaciones. El irracionalismo *Planète* con su carga aparente de capacidad subversiva no ha conducido a funcionalizar grandemente muchos puntos y, frente a sus indudables dosis de mixtificación y mímesis en torno a la obra de arte, sus equilibrios entre el redescubrimiento obligado y diario de autores «malditos» y «olvidados» por el *establishment* cultural y un aparato crítico frecuentemente inoperante, se establece una contradicción en la que con particular benevolencia caen los idealistas que adoptan el realismo fantástico como método de conocimiento, investigación o creación artística. La contradicción nace de los anhelos progresistas, revolucionarios incluso, de autores y críticos en contraposición a la visión excesivamente tradicional, a nuestro juicio, que poseen de las funciones de la obra de arte en la sociedad, de su estatismo y apego hacia unas convenciones fuertemente conservadoıas, calando en los autores tradicionales del realismo fantástico sólo epidérmicamente, cercenando un estudio sincrónico de sus estructuras, haciendo uso, a veces, de una sincronía pueril y estetizante que impide el estudio histórico, la justificación histórica, ya que, en el mejor de los casos, la validez de los autores se considera en función de un impreciso, nebuloso, acrítico y sublimado «retorno a la imaginación», con doloroso, pertinaz olvido de las condiciones objetivas donde se desarrolló, nació, la obra de arte y, cuando la referencia es de un autor contemporáneo se solicita en él más la sumisión a una tra-

dición impuesta y falseada que su contacto con la realidad inmediata. El realismo fantástico de Cortázar, pongo un ejemplo poco ilustre, no está bien visto por las ortodoxias de esta nueva (?) corriente estética; Cortázar es «otra cosa»; su violencia, su disuasoria mortal para los enclaustrados tradicionalismos, su radical, tajante, fatal no sumisión a las imposiciones del dogmatismo supuestamente renovador, no puede compaginarse con la remansada quietud de las aguas adocenadas por la inoperancia, haría violencia a la virginidad espiritual de los puristas de la nueva escolástica.

Rafael Llopis, en la discutible introducción a su excelente antología sobre Lovecraft y *Los mitos de Cthulhu* (1), escribe: «Lovecraft se aferró al racionalismo estrecho y rígido del siglo XVIII y, al hacerlo, no pudo asimilar, en una razón más amplia, las fantasías nacidas de su situación vital.» Vale. ¿Rígido Voltaire?, ¿estrecho Montesquieu?, ¿rígido Rousseau?, ¿estrecho Diderot?, ¿Goethe rígido?, ¿estrecho Buffon?, ¿rígido Henry Fielding?, ¿estrecho Choderlos de Laclos? Serenidad, serenidad, por favor. La visión de Llopis es que (continúa refiriéndose a Lovecraft) «a su represión debemos su alucinante obra literaria». Dicho sea de otro modo: Lovecraft, «lógico, materialista, racionalista, ateo», «patológicamente», era «un monstruo», un ser deforme mentalmente, un neurótico, un tarado, y sus taras, sus neurosis, dieron nacimiento a su literatura alucinada. Es posible; si aspiramos al racionalismo no podemos negar a Llopis su voluntad de creación de unas coordenadas donde enmarcar la obra de Lovecraft. Sólo que disentimos profundamente de ellas.

Galvano della Volpe ya hablaba hace años de esa visión del arte, de la imagen poética, que lo admite vehículo de verdad, y sobrentiende, a la vez, que «esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran amigo de la poesía), pese a lo cual se insiste en la «veracidad» de las «imágenes», y, consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo («intuitivo», según se dice). Queremos recordar que Della Volpe desmontaba lúcidamente estas teorías. En este caso nuestro deseo sería la investigación de la capacidad gnosealógica de la novela de terror, del realismo fantástico y, por tanto, responder a una interrogante equívoca, la del reaccionarismo o racionalismo estético de Lovecraft que, en última instancia, podría servir como jalón para una ulterior problematización global del género.

Cuando Lovecraft comienza a escribir, la Norteamérica puritana se

---

(1) LOVECRAFT y otros: *Los mitos de Cthulhu.* Alianza Editorial, Madrid, 1969.

debate en un caos, en un magma de la confusión. Acuciada por fabulosos problemas sociales, la nación se está abortando dolorosamente; abandonada por los espíritus sensibles que viajan a Europa, a Londres, para no mezclarse con la hedionda plebe de apátridas, mercenarios, aventureros, esclavos, tahúres, pistoleros, emigrantes, contrabandistas, la politización de las masas es algo confusa; el padre Henry James ve a su país desde su prisma de hombre de mundo; Chicago, su *boom* demográfico y su jungla urbana, son percibidos desde la elegancia parisiense del salón de los hermanos Goncourt; en literatura, un realismo crítico se acerca a la realidad intentando cambiarla frecuentemente; Franck Norris ha publicado *Los rapaces* en 1899; *Sister Carrie,* la famosa novela de Dreiser, es de 1901; *La jungla,* de Upton Sinclair, causa sensación en 1906; los escritores luchan abiertamente contra la censura religioso-político-social; el crítico literario William D. Howells (1837-1920) es quien introduce sistemáticamente realismo y naturalismo combativos, traduciendo a los rusos, a Zola; la brutalidad de la realidad inmediata fascina a los novelistas, que la afrontan honesta pero un tanto primariamente; es el esteticismo de Henry James quien intenta efectuar una recomposición de la experiencia bruta para darle una nueva dimensión artística. Y nace la Generación Perdida. Mencken y su *American Mercury* tipifican durante toda una época el progresismo liberal puritano que responde a un tiempo al compromiso oficial y al integrismo de las estructuras, su marginación es meramente de orden estético frente a la ramplonería insultante de la aristocracia del dinero. Diarios y revistas vetan absolutamente una terminología que no sea *bien propre et bien comme il faut.* Algunos rebeldes emigran a Europa a mamar consejos a la parisiense rue de Fleurus, chez Gertrude Stein. Jack London ha visto pasar su época dorada. Lovecraft (1890-1937) ha nacido en un intervalo de tiempo que separa a T. S. Elliot (1888) de Henry Miller (1894). Dashiell Hammett está políticamente muy definido; los grandes niños neorrománticos, frustrados, malditos, cosmopolitas, borrachos, estetas, de la Generación Perdida, herederos de O. Henry y Sherwood Anderson, redescubridores de Marck Twain, corren hacia su holocausto vital. La figura siniestra y patética de Edgar Allan Poe flota en el ambiente como un sopor maléfico, trágico, fatal, irremediablemente predestinado al martirio, a la condena, a la marginación violenta. La Norteamérica del dolar no puede aceptar una puesta en duda radical. Thomas Alva Edison está domeñando a la ciencia con su irracionalismo genial. Wall Street y la industria cultural vigente sólo pueden aceptar, sus limitaciones odiosas son las mismas que las de *La letra escarlata,* de Harthowne, la bahía de Salem y sus brujas epilépticas, sólo pueden aceptar el nihilismo consciente de Hemingway y Fitzgerald; y el universo de

estos hombres es negro, tenebroso, fatalista, pero están inmersos en la estructura, la tragedia nace de esa imposibilidad de lucha frente a una oscuridad que las luces de neón, la iridiscencia frágil y artificial de Broadway, se esfuerzan en iluminar; ellos son conscientes de sus frustraciones, de la existencia de otros mundos de amor, pero asumen su tragedia sin voluntad de transformación, últimamente desesperados, retornando al recuerdo de un edén lejano y maravilloso. Cuando una mujer le dice a un personaje de Hemingway que hubiera sido hermoso vivir otra vida, el hombre, borracho ante su impotencia, borracho de Martinys del Palace y Rioja Alta de «Botín», responde desde su soledad infinita: «Sí, ¿no es hermoso pensarlo?»

Frente a una sociedad en crisis la novela de terror ha cumplido frecuentemente una labor corrosiva. Era Rafael Conte quien afirmaba que un análisis sociológico de las épocas de florecimiento de la literatura fantástica descubriría datos interesantes, recordando que la novela gótica surgió en un momento de transición, en puertas de la Revolución francesa; luego, en los años veinte, con el retorno, la sociedad se mueve en una aparente posguerra, y el irracionalismo imperante se hizo realidad con el *crack* del veintinueve y la segunda guerra mundial. ¿Estamos hoy en otra época de transición? El tiempo precisará. Pero positivistas, cientifistas, estructuralistas, neomarxistas, psicoanalistas, están socavando los cimientos ya tan inconsistentes de nuestra cultura y, por otra parte, la sociedad del consumo está liberando hasta extremos inauditos la batalla del terror, los aparatos policíacos están alcanzando grados tan altos de eficacia y control, la ofensiva de la manipulación de las conciencias es global; el intelectual acepta sus frustraciones, asume deliberadamente la incapacidad notoria de su obra ante el cambio de estructuras, y se limita a testificar, a arrojar su vómito, que el *establishment* se encarga de semantizar convenientemente; en otro caso, debiera abandonar explícitamente sus tareas intelectuales para sustituirlas por la guerrilla, el maquis, la ametralladora, si sus diferencias son más radicales y no se manifiestan totalmente con una contestación más o menos airada; en última instancia, si sólo aspira a realizarse asimismo mínimamente a través de la obra de arte, su problema, el enfrentamiento a las estructuras artísticas tradicionales, tampoco se ofrece como de solución muy explícita, ya que las soluciones en su mano son varias y están rígidamente mediatizadas por su cosmogonía individual y sus soluciones frente a las imposiciones que le vienen dadas (desde el lenguaje a la historia). Una de esas soluciones, quizá no de las más radicales, es la novela de terror.

Este sucinto, esquemático y pueril análisis sería aplicable a Lovecraft y su época, con una agravante, y es que, en su día, el terror literario

poseía una capacidad subversiva que en nuestros días, pensamos, ha decrecido plausiblemente. Pero, en el caso de Lovecraft, ¿puede hablarse sencillamente de literatura de terror? Las imprecisiones, con frecuencia, conducen a atolladeros sin salida. Convencionalmente sí es terrorífica la novela de Lovecraft (bueno, terrorífica...). Pero para nosotros no es tan importante el que suscite inquietudes, cuyo funcionamiento y motivaciones sería prudente precisar a niveles individual y general, como el análisis de las estructuras que originan esas inquietudes y que, por encima de las adhesiones pueriles, deberán concretarse en una posición frente al mundo, implícita en el pensamiento del autor. Este análisis debiera apoyarse en la obra completa del escritor; sin embargo, como el motor que mueve esta nota es un libro determinado que abarca numerosos autores de calidades varias (esta es la relación: Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Robert W. Chambers, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Lovecraft, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, Clark Ashton Smith, Hazel Heald, Henry Kuttner, Robert Bloch, A. Derleth, J. Ramsey Campbell y Juan Perucho), creemos más funcional apoyarnos sólo en alguno de los textos recopilados por Llopis.

El primer cuento de H. P. Lovecraft recogido en este libro es *The festival* («El ceremonial»), escrito en 1923, según la traducción de F. Torres Oliver. Se abre con una cita de Lactancio: «Los demonios hacen que lo que no es, se presente, sin embargo, a los ojos de los hombres como si existiera.»

Fuera de su contexto la cita es ya sintomática. Es la premonición, augurio, de un mundo donde la realidad se ve transformada por unos seres irracionales. Se nos advierte de antemano que el orden establecido es sólido, pero que esos seres, portadores ideales del mal, poseen especificidades que podrían hacernos engañosa una situación dada.

Adentrándonos mínimamente en el cuento, el campo se amplía suficientemente. El «terror» nace como consecuencia de una visión que se aparta de nuestras convenciones. Una puerta que conduce a otra dimensión (relatividad del espacio), la imposibilidad de codificar convenientemente la situación, una bibliografía pintoresca, la lectura de un libro inexistente y muy grato a Lovecraft, el célebre *Necronomicón* del árabe loco Abdul Alhazred, son los medios de que se vale el autor para transportarnos al mundo de la pesadilla (recordemos que son los demonios quienes nos ofrecen la visión). Un encuentro digamos delicioso, antecedido de una duda sistemática ante la percepción sensorial, nos introduce en el mundo mágico del terror lúcido ante la visión racional de una genealogía desconocida y nunca sospechada. Un *voyage* a través de la relatividad del espacio y del tiempo descubre a los «monstruosos» antepasados del protagonista. Hasta aquí la percepción de la realidad

podría ser bastante reaccionaria, y al final del cuento el personaje lee varias frases de un «espantoso capítulo» del *Necronomicón.* Transcribimos:

> Las cavernas inferiores son insondables para los ojos que ven, porque sus prodigios son extraños y terribles. Maldita la tierra donde los pensamientos muertos viven reencarnados en una existencia nueva y singular, y maldita el alma que no habita ningún cerebro. Sabiamente dijo Ibn Shacabad: bendita la tumba donde ningún hechicero ha sido enterrado y felices las noches de los pueblos donde han acabado con ellos y los han reducido a cenizas. Pues de antiguo se dice que el espíritu que se ha vendido al demonio no se apresura a abandonar la envoltura de la carne, sino que ceba e instruye al mismo gusano que roe, hasta que de la corrupción brota una vida espantosa, y las criaturas que se alimentan de la carroña de la tierra aumentan solapadamente para hostigarla, y se hacen monstruosas para infestarla. Excavadas son, secretamente, inmensas galerías donde debían bastar los poros de la tierra, y han aprendido a caminar unas criaturas que sólo debían arrastrarse.

El recuerdo de Nietzsche es obligado, cuando recordaba la antigua leyenda del rey Midas persiguiendo al viejo, borracho, tripudo y feísimo Sileno, compañero de Dionisios, que cuando se vio alcanzado e interrogado por el rey, ante su insistencia por saber «qué cosa debía el hombre preferir a toda otra», se echó a reír y contestó: «Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte que lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no "ser", ser la "nada". Pero después de esto, lo que mejor puedes desear es... morir pronto.» Cita que, a su vez, recuerda a Faulkner en aquella tan rotunda, como grata al novelista Juan Benet: «El conocimiento, no el dolor, es el que recuerda mil calles solitarias y salvajes.» Salvando las distancias que separan notablemente a estos tres nombres, la frase de Faulkner tiene gran capacidad de cohesión que las pudiera englobar. En crisis el racionalismo, por razones que no vamos ahora a especificar, el dolor, el miedo, el terror, la duda cósmica, la nada, el vacío, se convierten en el armazón retórico que supone la afirmación absoluta, en el no—lugar del lenguaje, que dice Foucault—, de un mundo coherente en sí mismo, y en contraposición violenta con la arquitectura mental impuesta por la realidad inmediata, se convierten en posible método esotérico de conocimiento. Para Lukacs, el sistema no es más que una flagrante afirmación irracionalista.

Sin embargo, irracionalista o no, su validez estética no puede ser valorada a través de una condena explícita de las aparentes motivaciones sociológicas que lo generan. Porque incluso un Nietzsche o un Lovecraft neuróticos podrían ser válidos desde el instante en que su

irracionalismo abriese camino a los positivistas que investigaran y sistematizaran después esos surcos que la ciencia sacralizada en sí misma no podía, o no se atrevía, a desbrozar; hasta que un revolucionario racionalista (Einstein) o un neurótico irracionalista (citemos a Lovecraft, por complacer a los alquimistas de la estética contemporánea) osan mancillar las verdades sagradas y de las ruinas del antiguo orden establecido florecen las semillas que el genio siembra.

Lovecraft no es, rotundamente, un genio del que parte una nueva visión del arte. En su caso, hemos acentuado premeditadamente los efectos para que se perfilen más nítidamente las causas. Nuestra visión es que su validez estética hoy, dada la visión del arte que tenemos, estriba en su capacidad gnoseológica de ruptura contra la literatura behaviorista de su tiempo, capacidad aún hoy no mancillada, porque pese a las sucesivas revoluciones (existencialismos, op, etc.) que han intentado socavar los cimientos de la literatura burguesa del Este y del Oeste, por razones varias esos cimientos continúan hoy, en determinados sectores, inamovibles.

¿Qué tiene que ver esta validez con ese supuesto «retorno a la imaginación» del que hablan los amantes del realismo fantástico? En principio, mera coincidencia sociológica entre los trabajos de algunos nuevos novelistas, o no tan nuevos, pero descubiertos más o menos últimamente. Este nuevo experimentalismo que adopta superficialmente, en este caso, las formas del sucesor de Poe, olvida notoriamente en función de qué esquemas ideológicos fue creada esa literatura; pero es que deseamos olvidar que ese nuevo experimentalismo, con harta frecuencia muestra palpable de incapacidad creadora, confunde la ideología con la teoría política, y la teoría política con inciertas e idealistas reivindicaciones sociales excesivamente prosaicas para sus anhelos estetizantes.

Entendemos que en un momento en que la visión racional del mundo ponía en franca contradicción sus intentos de renovación formal con su incapacidad efectiva de atentar contra su propia esencia pequeño burguesa, la literatura de Lovecraft era auténticamente subversiva. La visión racionalista se salvaba dada su capacidad de aunar ética y estética en la flamígera hoguera de sus valores en decadencia, de ahí la incierta tristeza que asoló las obras de la Generacién Perdida y toda la escuela de los *muckrakers* capitaneados por Dreiser o Upton Sinclair con su aliento de frustración inconfesada. El irracionalismo de Lovecraft no fue entonces más que una abertura sacrílega ante el pragmatismo calvinista de su tiempo y lugar.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID).*

LA SOLEDAD, TEMA CENTRAL EN LOS ULTIMOS RELATOS DE MERCE RODOREDA

Una de las reincorporaciones más importantes de que se ha beneficiado la actual literatura catalana, tras la ruptura y desintegración de sus cuadros activos a raíz de la terminación de la última guerra civil, es, sin duda, la de Mercé Rodoreda, que al marchar al exilio, en 1939, había publicado ya unas cinco novelas, y que fuera de España, en su retiro suizo de Ginebra, mantuvo un silencio—motivado, en buena parte, por las circunstancias de la posguerra—de veinte años aproximadamente, al menos en lo que se refiere a aparición pública de sus obras.

1

Escribo estas líneas después de la lectura del volumen *Mi Cristina y otros cuentos* (1). Hasta esta lectura, Mercé Rodoreda no era, para mi insuficiencia lectora, sino un nombre literario vagamente conocido. Falto, pues, de otras fuentes, e ignorando en detalle la biografía de la escritora y el resto de su obra literaria, no estoy en situación de saber hasta qué punto ha influido el prolongado exilio en la evolución de aquella obra y en los temas y el sentido último de la misma. Que hay influencia, no cabe duda. De un lado, la natural de la evolución y perfeccionamiento del estilo, de los elementos expresivos en general y estrictamente narrativos. Los años del exilio coinciden hasta ahora casi exactamente con la segunda mitad de la vida de Mercé Rodoreda, período de definitiva madurez y, consecuentemente, de perfeccionamiento. Mas, de otro lado, salta a la vista, tras la lectura de cada cuento y, más claramente, tras la lectura de todo el volumen, que hay en este libro una idea invariable, un hilo, nada invisible, que otorga clara unidad a todos los relatos. La soledad es este tema central. Los personajes de Mercé Rodoreda están solos. Se hallan frecuentemente no insertos, sino al margen o enfrente de una sociedad que los excluye o que se les enfrenta de un modo u otro. Y es por aquí por donde parece evidente la influencia de la situación sentimental provocada por el exilio. No trato, naturalmente, de interpretar los datos de una vida que desconozco y cuyo conocimiento, por lo demás, no es imprescindible a la hora de establecer los valores del libro que aquí se comenta. Pretendo sólo señalar, como origen lógico de una línea temática invariable, la espe-

---

(1) Mercé Rodoreda: *Mi Cristina y otros cuentos.* Versión y prólogo de José Batlló, con el texto original en catalán. Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona, 1969.

cial situación de ánimo de la escritora en los años ya largos del exilio, no sé si dulces o amargos, aunque posiblemente difíciles. ¿No era, acaso, Mercé Rodoreda, en 1939 y en años precedentes, una escritora en plena juventud, integrada en su tierra y en su lengua, afanada en el *trabajo gustoso* y posiblemente halagada social y literariamente? La ruptura violenta de todo eso tenía forzosamente que transparentarse, aunque fuera de modo tácito, al llegar a cierta altura de su vida y de su obra. Y esto es, sencillamente, lo que me parece que ocurre en *Mi Cristina y otros cuentos.*

2

Dieciséis son los cuentos que componen esta obra, y todos ellos, a excepción del primero. *El mar,* adoptan como forma elocutiva la narración en primera persona, bien mediante un monólogo estricto, bien mediante lo que podríamos llamar un falso diálogo (el personaje narrador se dirige a una segunda persona que le acompaña, pero que no interviene en la conversación). Finalmente, en estrecha relación con el anterior procedimiento, hay dos relatos que adoptan la forma epistolar. Esta predilección por el monólogo, si establece una distancia formal entre el autor y el personaje, excluyendo la intervención visible de aquél, concede a todos los relatos un ahondamiento en los matices subjetivos, contribuye a mantener el clima de irrealidad en que muchos de ellos se desenvuelven y a sostener la emoción correlativa a la anécdota íntima que se nos narra.

Posiblemente, la autora se planteó la cuestión de la propiedad verbal en relación con la índole social y otras circunstancias de cada personaje. En este sentido, creo que ha acertado, al establecer el lenguaje de sus criaturas, con un discreto término medio, con una lengua ni vulgar ni excesivamente recargada, que bien pudiera ser hablada, con ligeras variaciones, por casi todas aquellas criaturas si fueran posibles en el mundo real. Podía, naturalmente, en ciertos casos —tal con la criada de *Aquella paret, aquella mimosa,* con el niño de *La gallina,* con la campesina de *Una carta* o con el obrero de *Amor—,* haber extremado esa posible propiedad, desnivelando los medios expresivos hacia la vertiente de lo típico o vulgar. Pero parece que hubiera sido un experimento peligroso y gratuito, teniendo en cuenta, entre otras cosas, el carácter atemporal de casi todos los relatos, la no referencia a tiempos o a lugares determinados, y, por consiguiente, la falta de vínculos conocidos entre los personajes y los modos y modismos expresivos propios de un cierto tiempo y país, de una cierta comarca o lugar. Creo, pues, que ha salido airosa Mercé Rodoreda

si se ha planteado el empeño de rehuir lo que hubiera derivado en folklore idiomático, y al mismo tiempo, lo que, quizá más fatalmente, se hubiera convertido en retórica inútil por impropia. Ese discreto término medio a que me he referido no le impide, según los casos, ciertas escapadas hacia la sencillez u oportunas elevaciones del acento expresivo hasta alcanzar el tono verdaderamente grande que en algún momento se requiere.

Al principio del cuento *La salamandra*, la autora pone en boca de uno de los personajes una de las interjecciones más comunes entre la gente catalana: «Au, au, au, li anava dient. I se'l va endur, empenyent-lo» (p. 198) (2). Vemos aquí un ejemplo de sencillez que no es raro a lo largo del libro. Y al final de este mismo relato, en consonancia con el desolado, fantástico y dramático argumento, la autora eleva el tono de un modo natural para señalarnos, con unas pocas palabras, la culminación de la soledad y el aislamiento. La única excepción a esta norma de equilibrio verbal la constituye el cuento *Zerafina*, en que se refleja un matiz prosódico, de carácter humorístico y grotesco, que es necesario para el apropiado retrato del personaje.

3

Ahora bien, conviene resaltar que el hecho de que Rodoreda haya acertado con esa *lengua media*, no significa que su estilo se resuelva en opacidad o monotonía. Por el contrario, la lengua de *La meva Cristina i altres contes* se revela rica, variadísima de matices y recursos, tan apta para expresar los sentimientos habituales como las situaciones conflictivas de especial dramatismo. M. Rodoreda no sólo usa sino que, como acostumbra a decirse de los escritores magistrales, domina la lengua, pues ésta aparece siempre en todos los relatos como algo, al parecer inagotable, que se adapta con toda propiedad a las más diversas situaciones; que se adapta, es decir, que las expresa eficazmente.

Pueden mencionarse, en este sentido, entre otros ejemplos, la profusión de diminutivos y modismos de *La mainadera (La niñera)*; los procedimientos elípticos tanto en la sobriedad oracional estricta como en la estructura en general, en las transiciones o cambios de *escena* (casi siempre un mero punto, unos suspensivos o un aparte, sin más explicaciones, salvan las diversidades temporales y situacionales). En

---

(2) «Va, va, va, iba diciéndole. Y se lo llevó a empujones» (p. 199). (Todos los fragmentos castellanos que se reproducen corresponden a la traducción de José Batlló).

otros momentos, son las repeticiones y enumeraciones los recursos encargados de dar idea de profusión, de copia, de caos y, en cualquier caso, de fuerza verbal; repeticiones no solamente nominales; a veces, es un adverbio o un término determinativo los que se repiten: «... no una vegada ni dues, sino cada nit, cada santa nit il.luminada, cada, cada, cada nit...» (p. 184) (3); «Vaig tornar-hi l'endemà i l'endemà i l'endemà...» (p. 190) (4). Los procedimientos onomatopéyicos tampoco son desdeñados por la autora, como podemos ver, entre otros casos, en los relatos *Una carta* (p. 62) y *Record de Caux (Recuerdo de Caux,* páginas 80, 82 y otras). Otra figura empleada con alguna frecuencia es la personificación. La soledad de los héroes de Mercé Rodoreda requiere la presencia de las cosas, y a falta muchas veces de una presencia humana, las cosas se personalizan en lo posible, constituyendo un cerco de compañía cálida: «I l'aigua s'anava fent trista» (p. 196) (5); «Venia una mica de claror, una claror tota prima i malalta» (página 238) (6). Las imágenes y metáforas propiamente dichas, sin que falten, no abundan tanto. La autora emplea con más frecuencia la comparación, a veces con evidente fuerza lírica: «Un dia li vaig escapçar un gra de la llengua i vaig sentir un bramul que semblava l'orgue del dia dels morts» (p. 234) (7).

Todos estos recursos, y otros semejantes, si no bastan para conceder a la prosa de M. Rodoreda —salvo en determinados momentos— naturaleza lírica —lo que, por otra parte, no importa, tratándose de creaciones literarias en que priva lo narrativo—, sí le prestan una calidad y una variedad ejemplares, aunque la variedad hay que destacarla, ante todo, en relación con la extraordinaria riqueza léxica de que hace gala la escritora.

4

He aludido antes a la atemporalidad de los relatos, y convendría precisar que de aquello que en realidad carecen es de historicidad, de vinculación del tiempo narrativo a un tiempo histórico cualquiera. Lo puramente temporal, en cambio, el tránsito del tiempo y su influencia en el ánimo de las criaturas, es uno de los matices que más perfectamente contribuyen a dar altura y emoción a la prosa de la

(3) «... no una vez, ni dos, sino cada noche, cada santa noche iluminada, cada, cada noche...» (p. 185).

(4) «Lo mismo al día siguiente, y al otro, y al otro...» (p. 191).

(5) «Y el agua se iba volviendo triste» (p. 197).

(6) «Llegaba un poco de claridad, una claridad delgada y enfermiza» (p. 239).

(7) «Un día le corté un grano de la lengua y oí un bramido que parecía el órgano del día de difuntos» (p. 245).

escritora. La querencia objetal, la minuciosa presencia de las cosas, se relaciona con el flujo del tiempo, y en alguna ocasión nos depara fragmentos de notable calidad literaria:

> El temps passava, amb els seus dies, els seus mesos, i el seus anys, i nosaltres sempre endavant perquè al fons d'alguna entranya fosca sentíem que en un indret que mai no encertàvem a trobar ens hi esperava qui saps si el darrer floc de llum damunt l'ombra, o aquella mena de momòria prima que deixen les coses quan se'n van (p. 246) (8).

Otro buen ejemplo en que la presencia de los objetos se relaciona con el paso del tiempo, es la divagación sobre la pluma (p. 106) que abre el cuento *La sala de les nines (La sala de las muñecas)*. Esta tendencia, tan representativa de la prosa de M. Rodoreda, le lleva en otras ocasiones a los más prolijos detalles acerca de las cosas concretas que constituyen el marco ambiental en que sus criaturas viven y se desazonan.

5

Una clasificación temática de los dieciséis cuentos que integran este volumen nos llevaría, por consecuencia, al conocimiento de las preocupaciones que más acuciantemente pesan en el ánimo de M. Rodoreda, haciendo, como es obvio, la salvedad de que existe una idea clave manifiesta con más o menos evidencia en todos los relatos: la condición social y humana de solitarios, alienados, marginados, que sufren, en una u otra medida, los seres novelescos que aquí conocemos.

Un grupo de cuentos tiene el amor—en varios de sus matices y manifestaciones— como sustrato del nudo argumental. Son los titulados *Aquella paret, aquella mimosa*, *Amor*, *El elefant* y *Una fulla de gerani blanc (Una hoja de geranio blanco)*. El primero de estos cuatro es una glosa al puro amor de un espíritu sencillo, simple, relatado también con sencillez suprema. Es quizá, de entre los dieciséis relatos del volumen, el de menos complejidad psicológica y simbólica; pero, por ello mismo, pone de relieve la capacidad de M. Rodoreda para captar y sentir los sentimientos más comunes del pueblo. En *El elefant (El elefante)*, siguiendo, e incluso extremando, el procedimiento argumental de *Aquella paret, aquella mimosa* (reflejar una anécdota o realidad inmediata, que no es más que una suerte de pantalla tras la cual se

(8) «Pasaba el tiempo, con sus días, sus meses y sus años, y nosotros siempre adelante, porque en el fondo de una extraña oscuridad sentíamos que en un lugar que nunca acertábamos a encontrar nos esperaba quién sabe si el último haz de luz sobre la sombra, o aquella especie de recuerdo delgado que dejan las cosas cuando se van para siempre» (p. 247).

nos manifiesta la realidad que verdaderamente se nos quiere exponer), Mercé Rodoreda apunta una situación amoroso-sentimental semejante. Es decir, que tanto en *Aquella paret, aquella mimosa* como en *El elefant*, se trata de seres que han visto frustrado su amor y tratan de mantenerlo vivo especialmente a través de realidades triviales que con él se relacionaron: en el primer caso, el de la criada, es el resfriado ese vínculo; en el segundo caso, el viudo que perdió a su hijo único, son las visitas al elefante del zoo. La ternura que, como vía del sentimiento amoroso, aflora en esos dos relatos, se manifiesta con mayor fuerza aún, y por tanto más conmovedoramente, en el cuento titulado *Amor*, verdadero primor de creación psicológica, que quizá nos toca más hondo por sostenerse su anécdota sobre uno o dos bien definidos contrastes: un viejo obrero entra, tímido y nervioso, en una lencería para comprar una prenda interior femenina con objeto de regalarla a su mujer.

En esos tres relatos se respira un aliento íntimo, suave, familiar; un ambiente muy propio de buena parte de la clase media y del pueblo catalán en general, y en este sentido, podríamos decir que son los relatos más catalanes del volumen, precisamente por ser aquellos en que la autora refleja con mayor predilección ciertos aspectos fundamentales de la psicología de su país natal.

De muy distinto carácter es el otro cuento relacionado con el tema amoroso, *Una fulla de gerani blanc*, que nos refiere la historia, y particularmente el desenlace, de un despecho conyugal. Aquí desaparece la ternura para dar entrada a una agria aspereza, que es precisamente otro de los caracteres que definen el mundo novelesco —por lo menos en lo que a este libro se refiere— de M. Rodoreda, y que no sé si será aventurado afirmar que alude también —esa vertiente de aspereza— a otro de los rasgos típicos del país catalán, país en buena parte mediterráneo, quiero decir país costero-mediterráneo, pero que no apura con esta realidad diáfana, abierta y vitalista, los componentes fundamentales de su carácter regional. *Una fulla de gerani blanc*, en su contenido y en su estructura, es un relato más complejo que los anteriormente considerados, pues, además de ese ambiente general que lo define, hallamos en él otros matices interesantes, como ciertas situaciones dramático-grotescas y la presencia final del mundo ultratumbesco de las visiones, aspecto este último que le relaciona con otros relatos del volumen.

Los relatos en que cobran presencia las brujas y las visiones forman otro grupo definido. Parece aquí también remitirse la autora a otra característica tradicional del país catalán, el cual, en lo que no tiene de mediterráneo en el sentido ya indicado, y, por consiguiente, en lo que tiene de tierra nórdica dentro de la Península, fue, en épocas pasadas, tierra propicia para las brujas, aparecidos, visiones y supersticiones en general (9). Además del ya mencionado, hay otro cuento relacionado parcialmente con el tema, concretamente el primero del volumen, *El mar,* el único dialogado y el único, por otra parte, en que los personajes constituyen un contexto social relativamente amplio. El tema de la soledad se personifica también, en este relato, en la anciana visionaria y en los dos niños semiabandonados. Los otros dos personajes principales son dos hombres maduros que parecen sostenerse recíprocamente las soledades y los egoísmos. El muchacho, sobrino de la vieja, que aparece fugazmente al final del relato en una motocicleta, es quizá la única figura de este volumen de cuentos que nos recuerda de algún modo el tiempo histórico-social en que vivimos. El mar, que da título al relato, es apenas un cuadro de fondo, un testigo de la sencilla acción.

Pero es en los relatos titulados *Una carta* y *La salamandra,* en donde los elementos visionarios y brujescos cobran mayor presencia. Tanto uno como otro tienen también de común el medio rural en que se desarrollan, bien que este medio no intervenga decisivamente en la acción. Las supuestas brujas llegan a alcanzar su condición sin causa aparente, y más que asumida, es una condición soportada por los respectivos personajes, después de haber sido tácitamente infundida en ellos por un poder que no se nombra.

En *La carta,* dentro de ese ambiente visionario-rural, deben también destacarse diversos fragmentos de evidente valor descriptivo. En *La salamandra,* el mundo de la brujería llega a su culminación, pues ya no se trata, como en *La carta,* de una serie de visiones que después se relatan. Aquí, la protagonista sufre una metamorfosis, y a partir de esto se interfieren y funden los planos de la fantasía y el mundo objetivo. Ante este recurso de la metamorfosis, magistralmente empleado por M. Rodoreda, cabría pensar en el terrible relato de Kafka; pero si tal ocurre, puede no obedecer sino al enorme peso específico de que

---

(9) Pueden consultarse, a este objeto, los estudios de JOAN AMADES, o concretamente: JAVIER TOMEO y JUAN M.ª ESTADELLA: *La brujería y la superstición en Cataluña.* Ediciones Géminis, Barcelona, 1963. Libro basado, en buena parte, en las obras de aquel destacado folklorista.

tal relato goza, junto con la obra total del escritor checo, en la literatura contemporánea. La metamorfosis de este igualmente bello y terrible cuento de M. Rodoreda se relaciona ante todo con la tradición de brujas y supersticiones en Cataluña, uno de cuyos matices más curiosos, como es sabido, es esa fantástica facultad de transformación atribuida a las brujas.

En rigor, *La salamandra* cuenta como otra glosa de la soledad, llevada aquí a extremos de notable grandeza literaria. Así se ve la protagonista errando por las callejas del pueblo que la condena: «Les portes es tancaven; jo anava pels carrers d'un poble mort i quan veia uns ulls per entre les escletxes d'unes cortines, sempre eren uns ulls glaçats» (p. 198); «Bruixa, deien; i em deixaven amb el meu mal, que no era pas el que ells m'haurien volgut fer» (p. 200) (10). Todo el relato, y especialmente a partir del momento en que la metamorfosis se produce, testimonia también las extraordinarias dotes de observación que posee la escritora en relación con el mundo de las pequeñas criaturas. *La salamandra* supone una acertada síntesis de lo erótico, lo trágico y lo tierno, tras cuya lectura queda en el ánimo del lector una huella inevitable de melancolía. Una huella que quizá no sea sino prolongación de esa sombra definitiva en que se sume la protagonista: «una ombra morta, que estenia a poc a poc la pols de l'aigua, dies i dies i dies, en aquell racó de llot, entre arrels d'herba i de salze que tenien set i bevien allà des de sempre» (p. 212) (11).

7

Apurando la tendencia en que se insertan los cuentos brujescos y visionarios, un tercer grupo de relatos nos introduce plenamente en el mundo de lo fantástico. Este grupo está formado por los relatos *El riu i la barca (El río y la barca)* y *El senyor i la lluna (El señor y la luna)*. El primero de ellos, en que se alude inicialmente a «los sueños del agua dulce», parece, efectivamente, un sueño del protagonista durante el cual se libera de su condición humana, de la gravedad o pesadez a ella inherente, y, en virtud de una misteriosa transmutación, consigue alcanzar un medio —el agua— y una forma —la de pez— con

(10) «Las puertas se cerraban; yo andaba por las calles de un pueblo muerto, y cuando veía unos ojos tras los pliegues de unas cortinas, siempre eran unos ojos helados» (p. 199). «Bruja, decían; y me dejaban con mi dolor, que no era el que ellos hubieran querido causarme» (p. 201).

(11) «... una sombra muerta, que poco a poco extendía el polvo del agua, días y días y días, en aquel rincón de lodo, entre raíces de hierba y de sauce que tenían sed y bebían allí desde siempre» (p. 213).

los que se siente en posesión de la felicidad de que antes carecía: «Innocent, vaig començar a nedar. Tot era fresc i fàcil. Diví» (página 176) (12). El relato vale, ante todo, por sus aciertos en la descripción del ambiente, en la creación de una presencia o aliento de misterio.

Más extraño aún parece *El senyor i la lluna,* no precisamente por la figura vulgar del personaje, sino por el contraste entre esa vulgaridad y las fantásticas andanzas nocturnales de que la autora le hace protagonista. En ambos relatos parece que M. Rodoreda quiera reivindicar los fueros de la imaginación y demostrar que ésta puede ejercitarse hasta el infinito cuando la posee un escritor de genio. En ambos casos, además, parece como si la autora quisiera expresar alguna suerte de disgusto frente a una realidad vulgar o penosa y deseara refugiarse en un mundo absolutamente desvinculado de esa posible realidad. Es, quizá, el mismo deseo implícito en los cuentos del grupo anterior; pero me ha parecido que podía establecerse esta separación porque en los cuentos de brujas la capacidad fabuladora de M. Rodoreda, si no se ayuda de una tradición popular en que el tema se inserta, está al menos relacionada con esa tradición, mientras que en los relatos que pueden considerarse estrictamente fantásticos, esa capacidad de invención me parece más libre, y por eso, en cierto sentido, las peripecias que dicen vivir los respectivos personajes pueden considerarse más exclusivamente nacidas de tal capacidad inventora, que aquí llega a extremos casi delirantes. Los personajes de estos dos cuentos fantásticos parecen vivir, en efecto, una suerte de delirio, el cual, en ambos casos, más especialmente en el de *El senyor i la lluna,* se nos muestra como la última consecuencia de una situación de soledad que suscita, con ella, un clima surrealista de sueño y de locura.

8

Otro grupo de relatos, no exentos totalmente de digresiones fantásticas, se hermana temáticamente por las características claramente patológicas que la autora atribuye a los personajes. Suponen la proyección de ciertas preocupaciones psicológicas de M. Rodoreda, y con este calificativo, el de psicológicos, podríamos agruparlos y denominarlos. Uno de ellos, *Record de Caux,* es la crónica de un aristócrata pusilánime aherrojado espiritualmente por complejos sexuales de inhibición, los mismos que atenazan el ánimo del protagonista de *Un ramat de bens de tots colors* («Un rebaño de corderos de todos los colores»), aumenta-

---

(12) «Inocente, empecé a nadar. Todo se había vuelto fresco y fácil. Divino» (p. 177).

dos en éste por el sentimiento de la paternidad frustrada y por su íntima condición de solitario: «Vaig tenir una amiga; no sé ben bé per què. Potser perquè necessitava una presència...» (p. 146) (13). Ambos aspectos, la íntima soledad y los complejos psicológicos de naturaleza sexual, se funden igualmente en el protagonista de *La sala de les nines,* relato que, aunque se halla en algún sentido inspirado en el *Bearn,* de Lorenzo Villalonga —a quien se le dedica—, es, sin duda, uno de los mejores del volumen y posiblemente algo de lo más perfecto que haya sido capaz de crear M. Rodoreda. El sentido dramático y el intenso lirismo de este relato le convierten en una pequeña obra maestra, no superior, sin embargo, a otros de los mejores cuentos de esta edición. Quizá, por otra parte, se advierte en *La sala de les nines,* la predilección, si no queremos decir el amor, del autor por su personaje, y, en tal caso, olvidando cualquier otra causa que no sea ese fuego o vasto sentimiento creador, habremos de atribuir a éste la perfección del relato mismo y la intensa impresión que causa en el ánimo de quien lo lee. Sí, el amor como creación nos depara el nacimiento de ese freudiano personaje, perdido en su paranoia de las muñecas, y nos depara asimismo un segundo Bearn que hay que colocar a la altura de valores que alcanza la novela de Villalonga. Realmente no se le podía rendir a éste un mejor homenaje.

9

Y todavía hay un quinto grupo de relatos. Si en todos los anteriores la soledad, el carácter de solitarios, es, como ya hemos visto, uno de los determinantes fundamentales de la condición de casi todos los protagonistas, en estos relatos que he dejado para el final, tal carácter es el que define casi exclusivamente a los personajes y sus ambientes repectivos. Son, podríamos decir, los relatos de la soledad. *La gallina,* uno de tales cuentos, se relaciona con otro de los ya considerados, *Una fulla de gerani blanc,* por el matiz de aspereza dramática a que en este último se ha hecho referencia, y, además, porque también llega a poseer algún aspecto grotesco e incluso algún detalle casi humorístico, tanto más eficaces por cuanto contrastan con la condición solitaria del protagonista-narrador, un niño, pobre y triste, huérfano de madre. El sentimiento de la soledad, tan vivamente experimentado por un niño, y el hecho de que la acción se desarrolle en un ambiente suburbial, son otras tantas características que distinguen este relato de entre todos los del conjunto.

---

(13) «Tuve una amante; no sé exactamente por qué. Tal vez porque necesitaba la presencia de alguien» (p. 147).

El otro cuento en que la soledad es meollo y argumento es *La meva Cristina* («Mi Cristina»), que da título al volumen. Con él podría decirse que Mercé Rodoreda apura, en relación con el género de la narración breve, su teoría de la soledad. Aun cuando, por la acertada estructura del relato, tardamos en introducirnos en el vértice de brutalidad y de belleza que se nos echa encima, lo que sí queda definido desde el primer momento es la condición soledosa del personaje: «I jo duc una pena que em mata, pero no ho sap ningú» (p. 234) (14).

Luego viene la admirable minuciosidad descriptiva, la pugna del hombre con los elementos naturales y con una monstruosa criatura, en la que dos fuerzas contrarias, el hombre y la bestia, que procuran vencerse mutuamente, llegan a una suerte de oscura fraternidad surgida de ese mismo choque que mortalmente los enfrenta. Resalto, en este sentido, la evolución sentimental del protagonista, en cuya boca pone primero la autora estas palabras: «... abraçat al meu tauló, vaig saludar la mort i vaig cantar l'himne» (p. 240) (15); mientras que hacia el final del relato, si bien durante una ilusión, es decir, manifestando un íntimo deseo, no una realidad, el héroe afirma: «... passava la meva Cristina amb el ruixador engegat i jo anava dalt del seu llom abraçat al meu tauló, com abans, cantant l'himne de la marineria» (p. 250) (16).

La lectura de este relato nos recuerda algunos aspectos de *El viejo y el mar,* de Hemingway, desde el momento en que sustancialmente los dos se basan en idéntico asunto: la pugna del hombre solitario con las fuerzas naturales y, concretamente, con el mar. Mas hay también, entre ambas narraciones, profundas divergencias, empezando porque la autora de *La meva Cristina* demuestra aquí mayor fuerza creadora, mayor intensidad lírica, mientras que el relato de Hemingway supera al de Rodoreda en el aliento humano, en el sentido de fraternidad que marca el mundo marinero reflejado por el autor norteamericano. *El viejo y el mar* parece una página de vida, del libro de la vida misma, admirablemente recreada, *La meva Cristina* parece el retazo de una pesadilla violenta, como casi todos los mejores relatos de este volumen.

En esa diferencia consiste precisamente el carácter de este cuento de M. Rodoreda y su sentido más profundo. Estamos, más que nunca, ante un hombre en soledad, no sólo cuando se halla perdido en la naturaleza, sino más aún cuando vuelve a la sociedad humana; y la autora lo subraya suficientemente en ese contraste final de la vacua celebración que se lleva a cabo en la oficina (en donde todos bebían «vino

---

(14) «Y yo llevo dentro una pena que me mata, pero nadie lo sabe» (p. 235).

(15) «... abrazado a mi tablón, saludé a la muerte y canté su himno» (p. 241).

(16) «... pasaba mi Cristina con el rociador en marcha y yo iba encima de su lomo abrazado a mi tablón, como antes, cantando el himno de la marinería» (p. 251).

dorado en unas copas pequeñas»), mientras que al solitario del mar se le despacha, una vez más, con el habitual «vuelva usted mañana».

Y esta es la desoladora conclusión con que, a lo largo del volumen, la autora parece martillearnos: el hombre está solo, estamos todos solos, en especial cuando nos hallamos entre los hombres. El marinero de su relato, que naufraga, lleva al menos siempre consigo un tablón salvador e incluso llega a una especie de tácita aunque difícil convivencia con la criatura enemiga; mas, vuelto a la sociedad, ésta le rechaza, desde el momento mismo en que empieza a vérsele como a un extraño, y en este rechazo, que es otra suerte de naufragio, no tiene, fuera de sus sueños, tabla salvadora alguna a la que asirse.

Aún hay otro relato en que la soledad de la protagonista, una criada, es clave argumental del mismo. Se trata de *La mainadera,* al que he aludido en otro momento, y en el que la soledad y el aislamiento adquieren sesgos de crítica social: hay una cierta rebeldía, una callada protesta, en el *diálogo* de la criada con el bebé, mientras la señora de la casa preside una reunión social con otras señoras amigas. Aparte, tenemos finalmente el relato *Zerafina,* al que también se ha hecho referencia, y en el cual, por vez tercera en el volumen, se nos presenta como personaje central a una criada, esta vez un ente tosco y semicaricaturesco, con el que la autora acierta a crear, sin embargo, otra interesante criatura literaria, a la que atribuye una suerte de infrahumanidad que la coloca en una línea equidistante entre lo humorístico y lo lamentable.

10

Mirado el conjunto de estos dieciséis cuentos, se nos aparece como una colección magistral porque la autora acierta a aunar en ellos una riqueza verbal y una fuerza creadora poco comunes. Si cualquiera de los relatos podría honrar la pluma de M. Rodoreda y de cualquier escritor, unos cuantos de ellos se nos revelan como pequeñas piezas maestras que habrán de contar entre lo mejor que haya producido la literatura catalana dentro del género: *La meva Cristina, La salamandra, Amor* y *La sala de les nines.*

Se ha reprochado a la escritora la desvinculación con la realidad histórica que vivimos, y particularmente con la realidad histórico-catalana (17). Aun tratándose de un volumen de cuentos literarios, género en que parece que la pura imaginación debe explayarse con más generosidad que en cualquier otro, estimo verdadera la razón en que se basa aquel reproche. Con todo, me parece que es en otro sentido más

(17) Véase el prólogo del traductor, José Batlló, a esta obra.

amplio en el que debe reprochársele a M. Rodoreda falta de realidad y, en cierto modo, falseamiento de la realidad más común. ¿Cómo aceptar, en efecto, ese mundo casi invariablemente poblado de seres fracasados, tarados, rechazados sistemáticamente y vencidos y condenados en su inocencia por una sociedad indiferente o cruel? Mercé Rodoreda, en *La meva Cristina i altres contes*, se convierte en cronista de la sombra, en pintora de la soledad, en poeta de la lágrima, lágrima oculta porque el de no llorar abiertamente es uno de los signos por los que las criaturas de M. Rodoreda declaran su pertenencia a un orbe poco humano. Y este es, en definitiva, el reproche que cualquier lector podría hacerle a la admirable escritora catalana: que ha creado un mundo sombrío que no existe, sino en su imaginación y que no podría existir, con ese invariable perfil negativo, en el ámbito de la realidad, este mundo nuestro que tiene en exceso taras y defectos, pero en cuya imperfecta contextura social es dable encontrar alguna vez un ápice —al menos— de fraternidad, que es, al fin y al cabo, lo que nos hace posible o soportable la existencia.

No parece, como he insinuado al principio, sino que el apartamiento producido por el exilio ha exacerbado en M. Rodoreda cierto tipo de tristes sentimientos, hasta el punto de nublar aquellos que podrían contrarrestarlos o equilibrarlos. Sólo ha quedado en ella la presencia de lo triste, y esta presencia, vertida a expresión y creación literarias, trae consigo esa visión negativa de la realidad, ese abrumador «sentimiento trágico de la vida».

Sin embargo, salvo este reparo de índole moral, no es preciso ponderar, porque resulta evidente, los valores positivos que se desprenden de esta obra literaria y, en general, de la reincorporación de Mercé Rodoreda a las letras catalanas. Es en el hecho mismo de su labor de escritora en donde hay que buscar la fidelidad de M. Rodoreda a su región de origen y a su lengua. Porque no cabe duda de que el mejor servicio que un escritor, en cuanto tal, puede prestar a un país y a una época es devolverles, no ya intacto, sino acrecido, vigente y eficaz, el caudal lingüístico de ese mismo pueblo. Quien es capaz de manejar, de crear literariamente, un idioma de tal densidad, ya está denunciando con un argumento irrebatible la anormal situación que supone para ese idioma el hecho de que se le impongan cercos restrictivos que impiden su natural desenvolvimiento como vehículo de vida y de cultura.

11

El traductor de *La meva Cristina i altres contes,* José Batlló, ha llevado a cabo una tarea nada leve, quiero decir verdaderamente ardua, y el carácter dificultoso de esta labor traductora se desprende del hecho mismo de haber tenido que enfrentarse con una lengua tan rica y tan variada en giros sintácticos y coloquiales. A esa riqueza y variedad había que responder, para salir airoso, con un parejo dominio del castellano, y la empresa ha sido honradamente intentada por el traductor. Quizá más visiblemente que en sus conocidas versiones de poetas catalanes actuales, Batlló ha pretendido aquí entregarnos una versión esencial y no meramente literal, y ha logrado enfrentarnos a expresiones catalanas casi intraducibles, giros castellanos realmente propios y expresivos.

Con todo, en un texto tan amplio resulta casi natural encontrar, aunque el hallazgo moleste, algún que otro barbarismo (que también puede ser errata), alguna pequeña omisión y, en ciertos momentos, alguna omisión mayor que afecta a un período oracional. También es discutible el criterio con que se ha traducido el cuento *Zerafina.* El castellano puede tomarse unas libertades morfológicas que la estructura del catalán, al parecer, no permite más que en escasa medida, y, ante esta imposible equivalencia, el traductor ha optado, teniendo en cuenta el talante psicológico de la criatura, cuyo lenguaje traducía, por ofrecernos las exageradas formas dialectales con que una criatura semejante podría expresarse en el caso de que perteneciera a algún sector de la clase andaluza semianalfabeta. Sea cual fuere nuestro criterio, no cabe duda de que Batlló merece plácemes por su trabajo, por éste concretamente, y, en general, por la constancia con que se viene aplicando a ofrecer al público castellanohablante obras catalanas actuales de indudable mérito literario.—FRANCISCO LUCIO *(Martínez Anido número 37. TARRASA. Barcelona).*

Sección Bibliográfica

LAS ESPAÑAS

(LAS MEMORIAS DE SALVADOR DE MADARIAGA)

Salvador de Madariaga, cuyo octogenario reciente se ha celebrado en un *Liber amicorum* (Brugues, 1966) que reúne muchas firmas ilustres, ha iniciado la divulgación de sus recuerdos personales con la edición de sus *Memorias de un federalista* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967). Dan comienzo con la evocación de sus remotas primeras impresiones en La Coruña, su ciudad natal, pero, sobre todo, tratan del tema regional catalán, gallego y en el país vasco, raíz de su linaje y cuestión de persistente actualidad. Por lo regular el tema suele plantearse en el nivel de la mitología o con la ceguera de la pasión negativa o positivamente polarizada. Por el contrario, los juicios de Madariaga son singularmente razonadores.

El libro contiene un «doloroso análisis» (p. 12). El problema —«el de su pluralidad frente a su unidad»— es, para Madariaga, «el más grave de cuantos asedian a España» (p. 9); ha de ser el «más angustioso que se les plantee a quienes hereden... el gobierno de España» *(ibidem)*; el caso vasco, en ese panorama, es juzgado como el más grave (p. 13). Madariaga se extraña de no hallar en las páginas que se escriben desde España acusada esa alarma. Si no está en esas páginas, sí está en la conciencia de algunos. Y su consecuencia. El que esa peligrosa tensión sirva de pretexto, o sea motivo de que el timón perdure en manos profesionalmente imperiosas. Nada menos.

Madariaga es un federalista. Pero no sólo por convicciones especulativas: «es la vida, y no meramente la lógica», la que le ha llevado a sentir y conocer el asunto. La argumentación del libro está entreverada con el curso de su existencia: la teoría surge al hilo de los azares de su biografía. La primera mitad del libro es un «relato» y la segunda (de no menos extensión) contiene una serie de «textos y comentarios», que sirven de apéndices al relato y reproducen anteriores artículos y cartas del propio autor y de quienes han polemizado o compartido sus juicios a lo largo de las sucesivas ocasiones de su prolongada intervención en la vida política española, desde dentro o fuera de sus fronteras. También transcribe textos de historiadores antiguos y modernos con que

acredita sus afirmaciones. Reiteradamente acude al libro de José Antonio Maravall, *El concepto de España en la Edad Media* (segunda edición, Madrid, 1964), y con especial encomio a Menéndez Pidal y a Américo Castro (p. 177).

Ya he apuntado que para Madariaga el caso vascongado es el «más grave». Sus propios razonamientos y las cartas de sus discrepantes —personalidades del Partido nacionalista vasco que viven en el exilio— hacen especialmente valiosa su aportación en ese sector del regionalismo español.

La necesidad de una más adecuada información sobre los términos mismos en que el caso vascongado ha de plantearse resulta justificada incluso por el ejemplo del propio Madariaga, pues en el prefacio a la tercera edición (1942) de su libro *España. Ensayo de historia contemporánea,* publicado inicialmente a comienzos de 1931, subraya que a pesar del tiempo transcurrido nada tiene que modificar —sólo prolongar su texto para historiar los posteriores sucesos—, salvo respecto a «el problema vasco, cuya primera versión resulta hoy algo insuficiente». El hecho me parece un testimonio de la normalidad de la deficiente visión del tema (1).

Las *Memorias de un federalista* son un libro de historia, antigua y principalmente contemporánea, según queda señalado, pero sobre todo son una obra que afronta resueltamente un tema actual y político, con vivacidad no exenta a veces de alguna aspereza (2). Comentar el tema del posible federalismo español con la claridad que exige no es cosa hacedera en esta ocasión. Por obvias razones de hecho, pero, además, porque el mero planteamiento requiere, si no se trata de pintar como querer, de muy ponderadas aclaraciones. Para cooperar a esta apremiante tarea de esclarecimiento, siempre difícil frente a creencias so-

---

(1) La séptima edición del libro (Buenos Aires, 1964), ampliada nuevamente abarca los sucesos de la vida nacional hasta algunos del año 1962. Perdóneseme señalar mi comentario «Bajo fuegos cruzados» (recogido en mi libro *Del pasado al porvenir*, Barcelona, 1964, pp. 127 y ss.), porque temo que son raros los aquí dedicados a este estudio ejemplar para que la juventud actual pueda entender la reciente prehistoria de lo que hoy ocurre en esta punta de Europa.

(2) Como Madariaga es notable escritor, algún relieve acentuado quizá obedece a razones estilísticas, que un político sacrificaría al arte de la persuasión al oponente. También de dudosa oportunidad han sido los dos artículos publicados con especial ostentación por parte del diario *A B C* (8 y 15 de diciembre de 1968); describir, en ese lugar, a los dos bloques que hoy se reparten el imperio como «un matón rodeado de esclavos», y «un grupo de estados libres» se asemeja demasiado a lo que los lectores habituales de esa publicación leen con frecuencia en sus páginas firmado por muy otras plumas. Es sabido que *duo si idem dicunt non est idem,* pero temo que tales lectores no lo perciben, y si de algo anda hoy necesitado este país es de evitar lo que pueda aumentar la confusión reinante.

Sobre el caso vascongado le ha replicado MANUEL DE IRUJO en su artículo publicado en la revista *Ibérica* (Nueva York, 15 de diciembre de 1967), y JOSÉ DOMINGO DE ARANA, en su estimable estudio sobre *Presente y futuro del pueblo vasco* (Bilbao, 1968).

ciales, pero máxime en asuntos cuya vivencia envuelve entrañables sentimientos, las páginas de Madariaga reúnen méritos singulares.

El libro contiene un valioso y dilatado testimonio personal de una experiencia vinculada a grandes y menores sucesos de la historia actual. Alberga una colección de textos y cartas que hasta la fecha no habían obtenido divulgación en España y ahora se ofrecen a nuestro alcance en las librerías. Y, sobre todo, máxima y rara virtud, preside sus páginas un ánimo desmitificador y razonante hasta la última apelación y el menor detalle. Se trata, pues, de un acontecimiento que debe señalarse destacadamente a los lectores españoles. El habitual silencio sobre el gran tema de «las Españas», del que oportunamente Madariaga se alarma, está llevando a un peligroso olvido. Pero el problema, que en estas *Memorias* se debate no pertenece solamente al pasado.—PAULINO GARAGORRI *(Marqués de Riscal, 9. MADRID).*

ARTOLA GALLEGO, MIGUEL: *La España de Fernando VII.* Tomo XXVI de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Introducción de Carlos Seco Serrano. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1968; xxxvi+999 pp.

Me permitiré comenzar este comentario por aquellos términos en que suelen concluir las reseñas bibliográficas para decir, en forma de anticipado balance, que en la presente obra tenemos una de las más importantes que haya producido la historiografía española en los últimos años. Este juicio quiere estar en correspondencia con el hecho de que el tema acometido es de los más interesantes —a mi entender—, pero también de los más arduos que puede ofrecer nuestro pasado; desde luego, como para poner a prueba —y honrar, como aquí ha sucedido— las capacidades de un historiador. Y entiéndase dicho todo esto como necesario patrón de referencia para las medidas de un libro que es ya extraordinario por la extensión de sus páginas y acreedor a atención especial por la colección a que corresponde.

Lo primero —que el tema, para ser tratado en su conjunto, presenta muy graves dificultades— se puede afirmar sin mayores cavilaciones. Quisiera detenerme, sin embargo, a hacer unas observaciones sobre ello. Porque algo semejante pudiera decirse también de toda una serie —y harto nutrida— de capítulos de la historia española; pero en éste de Fernando VII se dan razones para tenerlo por uno de los más cargados de obstáculos.

Dos son las razones que —muy obviamente, según creo— vienen acentuando el especial carácter problemático de la historiografía sobre

España, dentro del marco comparativo de las naciones europeas. De un lado, está la falta —falta en cantidad y en densidad— de acervos monográficos que con enfoque preciso y en detalle procuren los elementos de juicio necesarios a toda proposición interpretativa de carácter general. Soslayada toda pasión, a título de estricta justicia, habrá de reconocerse que en las últimas décadas ha sido extraordinario —inmenso en algunos sectores— el avance de las exploraciones parciales, científicamente concebidas y realizadas. Pero unos años no podían suplir lo que con relación a otros países representaba un profundo desnivel, no sólo en cantidad, sino —lo que era más grave— en cuanto a métodos y criterios. ¿Hará falta recordar que la historia social y económica ha podido pasar en España por horizonte nuevo, cuando era surcado Mediterráneo en otras latitudes?

Para la Historia contemporánea todavía cabe añadir este gravamen: que hasta fechas recientes no ha sido en verdad un polo de atracción estudiosa. Acaso su rostro de apariencia declinante o agostada para nuestra patria y el fastidioso diapasón de pugna civil que le acompaña, no ofrecían atractivos demasiados dentro de una estela que, como la hispana, se jalonó con gestas ascendentes y de signo creador.

De otra parte —y sobre todo— la historia de España ha tenido el particular privilegio de resultar campo de controversias que, aparte de ser en gran manera sugestivas, no parecen fácilmente resolubles mientras se impliquen en ellas ponderaciones y valoraciones que, sobre ser de naturaleza opinable, no han sido tratadas con el necesario cuidado en distinguir lo que en ellas afecta a planos objetivos y a planos subjetivos. Naturalmente, no voy a extenderme ahora sobre materia tan desmesurada. Interesa a nuestro objetivo, sin embargo, recordar que, a diferencia de lo ocurrido en otros ámbitos, donde la historia «nacional» ha llegado a escribirse desde el respeto o la adhesión sobrentendidos a ciertos valores «nacionales» (se refieran a Francisco I o a Napoleón Bonaparte), y por encima de antinomias ideológicas, la nuestra ha servido en cambio de palenque en el que dirimir toda suerte de retos entre ideas y afecciones encontradas. Aunque me guardaré de decir que eso haya ocurrido por desgracia, pienso que no ha dejado de estorbar al estudioso, y especialmente al de la Edad Contemporánea, pues ha sido en ese campo —apenas es preciso decirlo— donde con más proximidad y fuerza se proyectaban los enfrentamientos, y donde más instantes venían a ser para el historiador las definiciones personales; lo cual es al cabo perspectiva poco halagüeña para el historiador, que si lo es de raza, prefiere en el fondo preguntarle al pretérito y dejarle hablar, antes que sermonearle.

En tesitura semejante, se explica que el reinado de Fernando VII

haya tenido que aguardar largamente la hora de sus explanaciones críticas. De sus dos grandes etapas, la primera —la Guerra de la Independencia— es una partitura de tan heroicos acordes, que ellos han apagado en buena medida la importancia del proceso revolucionario subyacente, pese a la cardinal importancia de éste en la originación de la España contemporánea; y la segunda fase, la del reinado efectivo de Fernando, abre de lleno las puertas al choque entre antiguo régimen y revolución liberal, con virulencia tal en el antagonismo político, que las motivaciones de otro orden habrían de permanecer también medio enterradas para el análisis mientras tanto que en la vicisitud nacional los problemas del formalismo político siguiesen siendo objeto supremo de preocupaciones y de luchas. Todavía más concretamente: el drama de la España en transición al mundo contemporáneo se convertía por mucho tiempo en un caso de enjuiciamiento político-moral, fuertemente personalizado sobre la figura del rey Fernando, y fallado en su contra como algo inapelable. Mientras permaneciesen afirmados en la conciencia y en las formas de vida —pese a toda clase de esguinces y de inflexiones particulares— los postulados del sistema liberal, Fernando VII «tenía» que ser el malvado sin atenuantes, porque para eso se cruzaban en él, de manera tan oportuna, el verdugo y enterrador de esperanzas políticas y el hombre fementido. Una ideología que hacía de las libertades políticas un bien absoluto y anterior a otro, condicionante antes que condicionado, tenía que condenar en forma tan absoluta a quien aniquiló toda forma de libertad política. Sin posibilidad, por lo demás, de que desde el lado carlista o tradicionalista hubiera interés serio en reivindicar al padre de Isabel II y dispensador equitativo —al menos en su decir— de palos al burro blanco y al burro negro; esto es, figura que no brindaba la más humilde base desde la cual oponer al liberalismo un programa de renovaciones, del signo que fuesen.

Creo, pues, que no ha sido por mera casualidad el que la aproximación a ese período emprendida con ánimo intelectivo haya venido a darse cuando por razones poderosas —poderosas como corrientes marinas— ha entrado en crisis de apagamiento o de transformaciones la vieja fe liberal de cuño e intención «burgués-diecinueve» (y estimo necesaria tal precisión); esto es, cuando en definitiva se ha abierto paso una comprensión del acontecer histórico que, se incline a la derecha o a la izquierda, no se permite ya imaginar una constitución política como aquella clase de alfombra mágica sobre la cual, una vez poseída, se vuela raudamente a los paraísos soñados (pues harto se sabe que hemos ido a dar en el otro extremo: no ya a relativizar, sino a negar virtualidad propulsora a la máquina política, porque la nueva alfombra

mágica del «cambio social» y del «desarrollo económico» habrá de llevar al paraíso donde aguarda, para colmo de promesas, el don de la libertad). En otros términos: la historia científica de nuestro siglo XIX ha hallado terreno más propicio al desvanecerse la idolatría politicista del siglo XIX y convertirse en verdadero presupuesto de método la vieja intuición del historiador según la cual el proceso histórico se cumple en una trama de interdependencias; cuando, más concretamente, ha llegado a abrirse paso un humanismo de conscientes preocupaciones y conocimientos sociológicos.

En relación con este cambio de panorama a que me refiero, la carrera estudiosa y publicística de Miguel Artola ha sido un ejemplo adelantado y de máximo valor representativo. Cuando nuestra historia contemporánea suscitaba todavía muy escasas incorporaciones investigadoras, la publicación de su libro sobre los afrancesados (1953) vino a mostrar de qué manera podía brindarse una lección de subido interés, en un terreno de apariencia ingrata, pero convertido por Artola en una plataforma de observación precisamente sociológica. Pocos años después, una nueva obra —esta vez ese estudio fundamental que es *Los orígenes de la España contemporánea* (1959)—, confirmaba a Artola, en plena juventud, como explorador historiográfico de poderoso aliento y en posesión de una idea muy clara del sentido conectivo, integrador de explicaciones, que conviene a la ciencia histórica; en posesión, también, de las técnicas que ese sentido exige. Su esfuerzo, además, no constituía ya un caso singular. Una serie de contribuciones importantes —las de Suárez, Sardá, Pintos Vieites, Izquierdo Hernández, Comellas, Vicens Vives, Juretschke, Seco, Torras...— proyectaba sobre el reinado en cuestión, y en breve tiempo, un caudal extraordinario de conocimientos, interpretaciones y sugestiones nuevas, sin que, por otra parte, dejara de acrecentarse la bibliografía relativa a la Guerra de la Independencia, conforme a una vocación hacia este tema que, por fortuna, se había mantenido viva.

Con todo ello se ha potenciado, naturalmente, el interés de las cuestiones y problemas y se han enriquecido nuestras perspectivas, hasta dejar muy atrás aquella situación marginada a que anteriormente me referí. No sería equitativo, sin embargo, considerar que la transformación operada había allanado todas las entradas y caminos. Seguía faltando, en primer lugar, una roturación metódica respecto de problemas de todo orden. El libro que comentamos testimonia en su aparato crítico —y pese a su destino al «gran público»— que ha sido la consulta directa de fuentes documentales más que el depósito de la bibliografía crítica lo que ha dado fundamento a las explicitaciones que, en relación con muy varios aspectos, aquí se desarrollan. Porque en su contexto formal,

este itinerario histórico se muestra rigurosamente atenido —conviene decirlo— a las exigencias clásicas, en cuanto a puntualidad descriptiva en acontecimientos e instituciones; lo que me parece absolutamente de agradecer. Pero, sobre todo, ¿cómo ignorar que ha seguido en pie, ante el tema, el viejo reto planteado por el subjetivismo político? ¿Cómo desconocer que por debajo de la renovación historiográfica antes aludida ha circulado en importante medida una motivación ideológica? Porque ha sido, en efecto, una convencida y ni siquiera disimulada posición antiliberal, vinculada al tradicionalismo, la que se ha esforzado en desvirtuar las espesas tintas negras acumuladas por una opinión, ya secular, contra la «reacción absolutista». Se han cambiado así las tornas de la situación hasta ayer prevaleciente, y con ello sin duda se ha favorecido el mejor entendimiento de los problemas. No creo, sin embargo, que sea la vía más adecuada para una comprensión que logre trascenderlos plenamente. Y es a la vista de semejante tesitura como mejor puede calibrarse, a mi juicio, el alcance de la contribución que nos ocupa.

En una apreciación inmediata puede ya advertirse que en el modo discursivo de Artola se prescinde sistemáticamente de las calificaciones morales sobre personas y sucesos (y no así, extrañamente, en las leyendas de las ilustraciones) para avanzar en derechura por la senda de las explicaciones causales. Esto, que es ya un indicador importante acerca de las bases conceptuales de un autor, no me parece, sin embargo, lo decisivo. Lo esencial, aquí como siempre en la interpretación histórica, radica en la calidad de la trama que se nos propone para comprender el engarce tanto de las vicisitudes objetivas como de las motivaciones de conciencia. Porque desplegado con rectitud ese género de sorites, que es el genuino en el discurso histórico, viene a resultar secundario que el historiador deje ver, con mayor o menor discreción, el rumbo de sus simpatías; por ejemplo, en el presente caso, las que se traslucen en el autor hacia Jovellanos y el espíritu de aquel sector ilustrado que el gran asturiano representó estelarmente.

En relación con los dos grandes ejes argumentales del período —Guerra de la Independencia, doblada de emancipación hispanoamericana; pugna entre liberalismo y absolutismo—, el cañamazo explicativo de Artola es no sólo riguroso y coherente, sino constituido además desde un verdadero sistema interpretativo de conjunto; esto es, desde una apreciación panorámica de las causas y dependencias y la jerarquización que en ellas se revela, de suerte que tanto las circunstancias eventivas como el núcleo de ideas y decisiones del cuerpo social cobran su justo valor.

En cuanto a la gesta de la Independencia, la teoría de Artola podría

resumirse en esta última clave: la guerra nacional de guerrillas —«revolucionaria» la llama él— batió al ejército napoleónico al someterle a desgaste insostenible y privarle del dominio logístico del territorio nominalmente conquistado. Esta tesis pasa fácilmente entre españoles por algo bien sentado —o al menos razonable— en virtud de extrapolaciones intuitivas o de base literaria; pero necesita de una demostración seria cuando ha de medirse con versiones de otro norte sentimental; concretamente, la inglesa, que desde la autoridad protagonista de un Wellington a la historiográfica de un Oman han hecho muy poca justicia a lo que representó como arma el «entusiasmo» de los españoles. La exposición de Artola —larga, de más de 200 páginas— ha preferido el examen por sectores o frentes de guerra al clásico relato cronológico; ha seguido métodos y criterios peculiares de la historia propiamente militar, así en cuanto a los hechos estratégicos como en el cuidado puesto al analizar los desarrollos tácticos particulares (cosa poco frecuente en los textos de historia general, con el grave inconveniente de querer explicar la guerra, ignorando las condiciones y regulaciones que mandan en ella); ha estado, en fin, orientado por ciertas directrices que el autor deduce como dominantes en el sesgo del conflicto: así, el enfrentamiento entre columna francesa de ataque y línea defensiva por parte de los aliados; así, la marcha evolutiva de la contienda en tres fases discernibles por su sentido: la primera presencia el fracaso del ejército regular español en el combate a campo abierto; en la segunda, el recurso a la defensa —hasta el extremo— de plazas fuertes y reductos supone, aunque desgaste y pérdida de tiempo para el adversario, un mal balance en la economía de las fuerzas propias; y, finalmente, en respuesta, ya única posible, a la situación, la acción organizada de la guerrilla demuestra toda su razón de ser y su peso en la dialéctica de «guerra nacional» que al cabo se impone en el gigantesco choque.

Me interesa subrayar que no he leído sin un arrastre de emoción las páginas de esos capítulos. ¿Sugestión patriótica de mi parte? No es de negar lo que pueda haber de ello. Creo, sin embargo —y eso es lo que importa aquí— que el autor es principal responsable de tal efecto. Cierto es que su prosa, ceñida y sustantiva, puede servir de modelo en cuanto a rehuir concesiones sensibilistas; pero de ella trasciende una nota profunda de vibración con el tema heroico que describe. Desde los días en que el pueblo español, con desprecio increíble de todo cálculo, se enfrentara con la potencia napoleónica, han corrido muchas aguas desengañadas; y las de nuestro tiempo, por cierto, cada día más espesas en su flora pragmática, más cargadas de economicismo y de «niveles» antiheroicos, más orquestadas con mugidos de pesebre, sabios o iletra-

dos. No importa. Cada vez que se hace oír un himno colectivo de dignidad moral tan alta como el de la Independencia española, sobrecoge al alma que sabe entender su significado: la grandeza de saber morir por algo tan verdaderamente espiritual como es el sentido del honor. Y el texto de Artola hace resonar ese significado.

Quienes hayan leído los *Orígenes de la España contemporánea* conocen ya la línea de interpretación que sigue nuestro autor —y que aquí se mantiene— ante esa capital transición histórica. En esencia, se trata de definir los acontecimientos políticos desatados en 1808 como la versión de la revolución liberal del siglo XIX sobre el conjunto del Imperio español. Tal concepto no constituye desde luego un descubrimiento. Era preciso, sin embargo, reponer su significado en el plano supremo que le correspondía, cerniéndose sobre un escenario que no abarcó menos que de los Pirineos a los Andes, tal y como fue vivido y sentido por los protagonistas, desde el conde de Toreno y Martínez de la Rosa a Simón Bolívar. Y era sobre todo indispensable elucidar lo que la ideología y la acción revolucionarias significaron en el mundo español, en una doble vertiente: por una parte, desde el plano de las formulaciones teóricas, y por otro lado, respecto de las implicaciones del ideario liberal con los intereses, aspiraciones y mentalidad de aquel determinado sector de la sociedad española que auspiciara la revolución. De otro modo: era necesario explicar el contexto «burgués-español» de la revolución «liberal-burguesa».

En lo que concierne a la revolución emancipadora de Hispanoamérica, la expresión de Artola es, por supuesto, de síntesis, como resultaba obligado por la ingente magnitud de aquel proceso y la orientación del interés hacia España que se imponía en el volumen de que tratamos; una síntesis en la que, sin embargo, no ha faltado la atención analítica: trazados los rasgos generales para las causas y caracteres de la eclosión emancipadora y de la conflagración subsiguiente —contemplada fundamentalmente como una guerra civil—, se han señalado los aspectos diferenciales del drama en cada ámbito y los sesgos particulares de su evolución.

El análisis circunstanciado corresponde, naturalmente, a los eventos peninsulares. No es cosa de intentar aquí una glosa de ese recorrido, que sigue el hilo —no podía ser otro— del destino del rey «Deseado». Pero quiero permitirme el delinear unos subrayados sobre la que estimo ser más honda entre las lecciones de nuestro libro.

Como bien explanó Artola en sus *Orígenes*, hubo en el ideario liberal-burgués un trasfondo de motivaciones económicas, en adversativa irremediable con la ordenación de la sociedad estamental, no por solapadas inicialmente menos poderosas a la hora de organizar la ciudad

conquistada: se trata de reservar el dominio político a quienes poseen la riqueza —excluidos cualesquiera otros títulos— por medio del sufragio censitario; se trata, deificando la propiedad individual, de romper con todas las trabas que impiden la apropiación de los bienes comunales y vinculados —especialmente la tierra— y su entrada en una economía de libre mercado; se trata de quebrar todas las barreras que impiden la explotación ilimitada del trabajo por el empresario. En el caso español, la magnitud de los dominios territoriales vinculados en «manos muertas» (propios, Iglesia), junto al problema —heredado del siglo XVIII— de la Deuda pública («vales»), debería exacerbar los apetitos desamortizadores de la «burguesía» hasta la ceguera más empeñada frente a los inconvenientes del programa; de suerte que lo que fue proyecto todavía con preocupaciones nacionales en las Cortes gaditanas, habría de convertirse, llegada la hora del Trienio Constitucional, en inflexible imposición legislativa, pese a que, conforme demuestra Artola con textos implícitos, las poblaciones campesinas habían comenzado a percibir el implacable expolio que se ocultaba detrás de las banderas del liberalismo económico; tanto más amenazador, por otra parte, cuanto que se le unía este hecho capital: los titulares de derechos señoriales encontraron que, al amparo del programa antiseñorial, era llegada la ocasión de conmutar el intrincado cúmulo de derechos y rentas de aquel orden —generalmente de base enfitéutica— por una plenitud de posesión y disposición de la tierra de señorío.

Se explica bien, así, que la minoría liberal no encontrara fuerzas multitudinarias para doblegar al monarca absoluto, y que sus posibilidades de hacerlo se redujeran en definitiva al apoyo de un cierto sector del ejército, resentido con la vuelta a los principios jerarquizadores de la sociedad estamental. Se explica, no menos, que anulada aquella baza por la intervención de los «Hijos de San Luis», pudiera Fernando VII implantar, en realidad sin demasiados peligros ulteriores, su programa de «palo»; de palo no ya sólo absolutista, sino —lo que fue su razón de ser— inmovilista.

Sin apuntar siquiera —insisto— una sanción por su parte, Artola nos ha deparado elementos sustanciales para una nueva estimación de lo que representó el drama español bajo Fernando VII. Y puesto que aquí escribo no como historiador, sino a fuer de comentarista, todavía añadiré la consideración última sugerida en mí por ese panorama. Porque a su vista, me parece tener definitivamente en la mano motivos bastantes para sentirme bien lejos de una opción irremediable entre los términos de una discordia como aquélla, en virtud de la cual se ha pretendido signar con una especie de dualidad irreductible el destino de España. Desde su nacimiento, el típico designio «liberal-burgués» —no

ya sólo liberal— deja ver en sus vertientes económico-sociales un semblante que había de ser especialmente desdichado para España. Y esto no ya porque parezca siniestro a una conciencia que quiera ser humanitaria, sino, ante todo, porque anuncia como un teorema inexorable una cosecha histórica de fracasos, incluyendo entre ellos la incapacidad para defender con un mediano interés las libertades cívicas. Ahora bien; esto no logra hacer más «Deseable» para mí a un Fernando VII, ni resta dignidad histórica al constitucionalismo español en el orden estricto de la ideación política. Conforme subraya Carlos Seco en su densa, magnífica Introducción, la general resonancia que en Europa y en América hubo de tener la fórmula doceañista española estribó en una razón profunda: y es que esa fórmula supo rescatar los postulados liberales de la ruptura revolucionaria con el «Trono y el Altar», para buscar su entronque con las tradiciones morales y religiosas propias de la monarquía cristiana.

Desde entonces acá, ha quedado bastante claro para quien quiera verlo lo que representa cada cosa: elucubraciones y proyectos del interés o del clasismo económico, de un lado, y del otro, ideología política basada en una noción comunitaria de la vida colectiva. Todo lo que ha podido presenciarse desde aquellos días hasta hoy, ya se trate del Japón, de Rusia, de Italia o de Checoslovaquia, no ha mostrado a la postre —y hasta la saciedad perogrullesca— sino lo mucho que importa el conjugar la libertad política con unas exigencias de equidad social que, siendo morales en su origen, resultan al cabo también económicas; pero destacando con ello lo que representan para la vida espiritual de los pueblos —para su vida de hombres— las libertades políticas que fueron conquista del liberalismo. Los adversarios de esas conquistas —más o menos declarados, más o menos falsarios— podrán invocar toda clase de ventajas en la sujeción pastoril del rebaño «desarrollado»; podrán acudir a la justificación de las «peculiares» condiciones históricas, y hasta puede que tengan alguna razón con tal argumento. Pero les es inevitable a ellos como a Fernando VII un signo inmensamente triste en sus cavilaciones: que versan sobre una situación de inferioridad humana.

Apenas hará falta advertir que la obra de Artola vale tanto por lo que tiene de meta alcanzada como de punto de partida respecto de un campo donde siguen siendo múltiples las interrogantes de todo género. Que no sólo se nos brinden aquí vías seguras de penetración, sino las sugestiones más diversas a profundizar en él, no es la menor prueba de que la lección histórica ha alcanzado en este caso su virtualidad magistral.—JUAN PÉREZ DE TUDELA BUESO *(Menéndez Pelayo, 41. MADRID).*

POESIA DE LEOPOLDO DE LUIS

Nacido en Córdoba en 1918 y perteneciente a la primera generación de posguerra, Leopoldo de Luis ha venido publicando año tras año, sin prisa pero sin pausa —según reza la divisa goethiana que adoptó Juan Ramón—, libro tras libro de poesía. Quince libros poéticos en veinte años —años nada fáciles para el poeta— atestiguan una intensa labor lírica y una vocación sostenida e incansable que suscitan nuestra admiración. Este libro, *Poesía 1946-1968,* que ha sido editado por Plaza & Janés (1) —con un bello *encuentro* de Aleixandre y un magnífico prólogo de Garciasol—, contiene muestras abundantes de cada uno de esos libros, doce de los cuales ya fueron publicados y los tres restantes son inéditos. No se trata, pues, de unas poesías completas, pero el autor no lo llama tampoco una antología, sino «una síntesis, relativamente amplia, de la labor de veinte años». En todo caso, si aceptamos considerar el volumen como una antología, habrá que reconocer que es una antología bastante nutrida, especialmente en lo que afecta a los tres últimos libros del poeta, que éste, en nota inicial, confiesa son sus preferidos: *Teatro real, Juego limpio* y *La luz a nuestro lado.* Leopoldo de Luis se ha antologizado a sí mismo —siempre tienen interés las antologías hechas por los propios autores, aunque alguna vez puedan equivocarse—, y para mí es evidente que ha acertado a escoger lo más granado y representativo de su obra. El lector que quiera tener una idea bastante completa de la poesía de Leopoldo de Luis, de sus características y rasgos fundamentales, podrá lograrlo recorriendo las páginas de este volumen, que le permitirán seguir la evolución de esa poesía, desde el primer libro, *Alba del hijo,* aparecido en 1946, hasta los últimos aún inéditos.

Muy pronto asoma en Leopoldo de Luis el gran tema que va a dominar en su obra: el dolor del hombre en la tierra, su impotencia para vencer a las fuerzas oscuras que amenazan su vida y su libertad. Ese tema, que sitúa la poesía de Leopoldo de Luis en una corriente de lírica existencial que irrumpe, y no sólo en España, en aquellos años de posguerra, aparece ya como tema central del segundo libro del poeta, *Huésped de un tiempo sombrío* (1948). El título es ya una acusación contra un mundo —el vivido por el poeta— que no ahorra al hombre ni injusticias ni crueldades, le arrebata la libertad y le cerca de sombras y de muros. Como en Antonio Machado, y antes en Bécquer, el tema de la sombra es frecuente en la poesía de Leopoldo de Luis. Lo oscuro, lo sombrío, el otoño, el ocaso, son, más que aspectos de un

(1) Colección Selecciones de Poesía Española, Barcelona, 1968.

paisaje o de una estación del año, símbolos de un mundo cruel que pesa sobre el hombre y le asedia implacable. ¿Hay en la raíz de ese mundo que ensombrece la poesía de Leopoldo de Luis una experiencia dramática que arranca de la guerra civil —o de la posguerra—, o es sólo una actitud que el poeta hereda de los románticos, para quienes el mundo es sólo injusticia y dolor, sufrimiento y desengaño? Quizá ambas cosas. En algunos momentos, la poesía de Leopoldo de Luis me recuerda poemas de Cienfuegos y de Espronceda: sombras y penas, crueldades y tristezas dominan el mundo, y el hombre es impotente para vencerlas. Se trata de un cuadro, como el romántico, siempre pesimista, pero matizado ya por los rasgos y fórmulas del simbolismo, que se harán frecuentes en la poesía de Antonio Machado. Véanse, por ejemplo, estos versos finales de un poema de *Huésped de un tiempo sombrío,* el titulado «Bosque en ocaso»:

Furiosos vientos de odio y de amargura
las doblegadas ramas nos azotan.
En el paisaje oscuro, desolado,
lejanos gritos se acongojan.
Voces en soledad, en esta diaria
soledad fría y cósmica.
Ancestrales gemidos de gargantas humanas
o sollozos del viento en nuestras frondas.

El árbol azotado es aquí símbolo del hombre angustiado y amenazado, y nos recuerda los poemas de Machado en que la naturaleza desolada simboliza la angustia y la tristeza de su alma, concretamente el poema LXXX («Campo»), con su «árbol roto en el camino blanco» que parece simbolizar la soledad herida del poeta. Claro es que en estos poemas machadianos simbolistas la angustia simbolizada en el árbol roto o en la tarde que muere tiene en su raíz un sentimiento de soledad o de falta de un amor, mientras que en los poemas de Leopoldo de Luis la angustia casi siempre obedece a causas concretas. No se trata sólo en ellos de angustia existencial, sino, sobre todo, de una dolorosa situación del hombre amenazado por la crueldad y la injusticia de un determinado tiempo histórico, en un contexto social fácil de identificar. O quizá uno y otro sentimiento doloroso se funden en uno sólo.

A partir de *Huésped de un tiempo sombrío* (1948), la obra de Leopoldo de Luis se va enriqueciendo cada año con un nuevo libro: *Los imposibles pájaros* en 1949, *Los horizontes* en 1951, *Elegía en otoño* en 1952, *El árbol y otros poemas* en 1954, año en que aparece también *El padre,* que contiene uno de los mejores sonetos que ha escrito Leopoldo de Luis, el titulado «Muerto mío». De 1955 es *El extraño,* bien

representado en *Poesía 1946-1968* con algunos estupendos poemas, como «La señal» y «El patrimonio». El *extraño* es el hombre que vive en este mundo como un desterrado, soportando dolor y angustia, pesadumbre y muerte. En algún momento la vena serena y noble del poeta se encrespa y enfurece, y escuchamos su dura protesta contra un mundo cruel y sombrío que no tiene piedad para el hombre, y sólo le reserva, al final de su doloroso camino, «la roja azucena de la muerte». En *Teatro real,* que publica la colección Adonais en 1957, el poeta cambia de toño y, renunciando al acento grave y dolorido de sus libros anteriores, nos da una visión cáustica y fríamente amarga de la comedia cotidiana, a veces dramática, a veces irrisoria, que el hombre representa en este mundo. La vida es representación, nos dice el poeta, pero esa representación, en la que todos somos actores y espectadores al mismo tiempo, ofrece graves fallos, quizá porque falta un director de escena justo y humano:

¿Quién gobierna esta escena, quien apunta?
El director habrá tenido un fallo.
¿Nadie dirige aquí entre bastidores?
La luz, sólo la luz sigue alumbrando.

La intención simbólica es clara, y el poeta subraya lo que hay de monótono y vulgar en esta comedia cotidiana que es nuestra vida, cuyo epílogo siempre es el mismo: se apaga la luz en la escena, y llegan las sombras, la muerte. Pero en la segunda parte de *Teatro real,* titulada «Patria oscura», el autor recobra su acento preferido, grave y severo, para denunciar situaciones que le parecen injustas, sin ámbito para la libertad y para la esperanza:

Hay una patria oscura, una hostil patria
a la que falta luz, como alegría
y pan al pobre faltan, como odio
y rencor sobran a la tierra ardida.

La esperanza, sin embargo, en una luz nueva y pura, no la pierde el poeta —véase el magnífico poema «La ventana»—, que piensa en el hijo que podrá, en un futuro, contemplarla. Los poemas de «Patria oscura» son ya poesía testimonial, poesía de denuncia, a cuya corriente ha contribuido Leopoldo de Luis con varios libros suyos de indudable valor y de acento muy personal, y con una excelente antología *(Poesía social,* Alfaguara, 1965), en la que ha tenido la elegancia de no incluirse, a pesar de la importancia de su aporte personal a esa corriente

poética, tan en boga en España en los últimos quince años. Entre esos libros hay que destacar *Juego limpio* (1961), del que el propio Leopoldo de Luis ha incluido veinticinco poemas en su *Poesía 1946-1968*, siendo el más ampliamente representado de todos sus libros. Ya en el poema inicial, «Con los míos estoy», nos confiesa el poeta las motivaciones éticas de este *Juego limpio*, su propósito de decir la verdad, de denunciar, aunque su denuncia moleste:

No me resigno a que las cosas vayan
por la tierra peor que por el cielo.
Para cumplir con mi verdad escribo.
(Perdón si soy molesto.)

Poemas como «Metro estrecho», «El fusilado», «Buscando el alba», o los que cantan la materia y el ámbito del obrero —«Los metales», «La mina», «La fragua», «El hierro», etc.— son buen ejemplo de auténtica poesía social, es decir, de aquella que supone un doble compromiso: con la verdad y con la poesía, con la ética y con la estética. Los temas sociales —y *Juego limpio* es su mejor ejemplo— tienen en la poesía de Leopoldo de Luis un tratamiento cuidadoso de la forma, nunca un cauce descuidado y mostrenco. Bastaría citar los sonetos de ese libro —«Mina oscura» o los dos estupendos de «Buscando el alba»— para demostrarlo. Con la misma nobleza y verdad algunos poetas prerrománticos de fines del XVIII alzaron su voz contra la injusticia y las desigualdades sociales y exaltaron —como Cienfuegos en su «Oda a un carpintero llamado Alfonso»— el trabajo del obrero (también Leopoldo de Luis escribe un poema a un carpintero en *Teatro real*).

Otro excelente libro, que sigue a *Juego limpio*, es *La luz a nuestro lado* (1964), último publicado, hasta ahora, por Leopoldo de Luis. En él se continúa la veta de intención social, en poemas como «La humillación», «Patria, mujer», «Arma secreta» y «Entra de nuevo un tren». Aunque no de los más logrados de este libro, quiero señalar, sin embargo, otro de sus poemas sociales, «Renuncio a la luna», que en su final refleja una actitud moral que muchos compartimos:

Mientras exista un niño sin pan y sin sonrisa,
yo renuncio a la Luna.

Conquistemos primero la justicia y la libertad para la Tierra, mucho más necesarias que la conquista de la Luna.

Poesía 1946-1968 se completa con una muestra breve de tres libros aún inéditos de Leopoldo de Luis: *Correo español, Con los cinco sen-*

tidos y *Reformatorio de adultos,* este último aún no terminado. La calidad de estos libros, su autenticidad de testimonio poético, no desmerece, a juzgar por esas escasas muestras, de los anteriores del autor, que hemos comentado en rápida ojeada. Y el cuidado de la forma —con predilección por los poemas en cuartetas rimadas de endecasílabos o alejandrinos— se mantiene en estos libros últimos con el mismo rigor que en los primeros. Un rasgo formal que Leopoldo de Luis hereda de Machado —y éste a su vez quizá tomó de Rubén—, la ruptura del ritmo endecasilábico por un heptasílabo o un eneasílabo aislado, se mantiene también a todo lo largo de su obra. Son probablemente Antonio Machado y Miguel Hernández los poetas que más huella dejan en Leopoldo de Luis, sobre todo al comienzo de su poesía. Hay una afinidad espiritual entre la actitud hacia el mundo de esta poesía de Leopoldo de Luis y la que observamos en muchos poemas de Machado y en los últimos dramáticos poemas de Miguel Hernández. Me refiero a la oscilación entre la esperanza y la desesperanza, entre la luz y la sombra. La visión dolorosa y pesimista de un mundo sombrío deja en ellos siempre un resquicio a la esperanza. Ya cité antes el poema «Una ventana», del libro *Teatro real,* que nos da una visión simbólica de aquella actitud espiritual, y nos recuerda también la cita final de *Clamor,* de Jorge Guillén, tomada de un poema de Salinas:

Mientras haya
alguna ventana abierta.

JOSÉ LUIS CANO *(Avda. de los Toreros, 51. MADRID).*

DOS LIBROS ARGENTINOS

PEDRO ORGAMBIDE: *Yo, argentino.* Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968, 175 pp.

El mismo Orgambide comentaba así su libro para el suplemento literario de los jueves del diario *Clarín,* de Buenos Aires: «*Yo, argentino* retoma la crítica de costumbres a la que fueron tan aficionados nuestros escritores del siglo pasado. Este género literario que oscila entre la narrativa y el ensayo, y que facilita la inclusión de lo autobiográfico, permitió el encuentro del narrador y el ensayista que hay en mí.

Con él pude levantar testimonio de la "pequeña historia" de nuestro país y dar —espero que en forma amena— documentos, anécdotas, todos elementos vivos que hacen a la crónica; desde el malevaje de la Colonia a los happenings del Di Tella. Creo que *Yo, argentino* entronca con la literatura coloquial, con el lenguaje de la gente.»

Y ciertamente logra una prolija conjunción de lo histórico y lo social-político, lo psicológico y lo crítico-literario, lo cultural y lo artístico. Los datos y las épocas, los autores y las escuelas se estructuran con una «visión» filosófica que las sitúa en perspectiva y las «explica» en proyección. Síntesis difícil, en un cúmulo de acontecimientos y datos, que se salva sin embargo diestramente, por el afán de búsqueda esencial, persistente, intersticial. Ello hace que el libro sea una «interpretación», una ambiciosa «aproximación» al alma argentina, a su ritmo vital, a su corriente sanguínea.

No menos notable es la destreza selectiva en el manejo de la «anécdota» cuidadosamente representativa, novedosa, significante. Y que corrobora o inaugura una reflexión, nunca explica nada por sí ni vale como premisa universal. Su razón es ilustrar, vivir en referencia; su valor, esta orientación de las coordenadas históricas. «La anécdota pertenece a la pequeña historia, pero ésta, como siempre, ilumina la historia grande, permite atisbar los estados de ánimo, las resonancias, a nivel personal, de un drama que es el de todo el país» (p. 32).

La obra se desarrolla en dos momentos que responden a una misma preocupación radical e inquisitivo-reflexiva en torno a las grandes constantes, a los vectores del ser patrio.

Característica de la primera parte («Costumbres nacionales») es el hurgamiento de los hechos, de los sucesos mismos, de las vivencias personificadas en creencias, modalidades, supersticiones, gustos, acontecimientos, posturas, en suma, de esos «elementos vivos que hacen a la crónica». Y que pueden, aquí, precisarse en deporte, música y canto, religión, sentimientos, mitos e ídolos del pueblo. Y los consiguientes ensayos (diez justamente) nos muestran, en consecuencia, el origen del tango y sus mujeres evocadas (la «¡Morocha!») o sus intérpretes (¡Gardel!) y sus compositores (Villoldo) («Las mujeres del tango», pp. 67-71); la génesis del fútbol y del boxeo y su repercusión social («Potrero y puño limpio», pp. 79-84); el malevaje y sus diversas incidencias y sucesivas transformaciones, formas, especies, leyenda; el «orillero», el «gaucho», el «compadre», el «guapo», el «cabecita negra»... («El malevaje», páginas 11-20); la puja tradicional, dialéctica, entre provincianos y porteños, entre gringos y nativos, con la gama pícara de motes innumerables («Provincianos y porteños», pp. 29-40; «La invasión gringa», páginas 41-62); y «junto al Dios oficial» (el de la misa, del bautismo, el de

la comunión y el casamiento), nos muestra al «otro, más doméstico, más familiar, más humilde. Este Dios argentino es auxiliar y nunca titular de la fe», y sus representantes van desde los curanderos «manos santas» hasta la «dama de la esperanza», Eva Perón, Evita, «con su peinado hacia atrás, su rodete, su pelo rubio, sus labios finos, su sonrisa medida. Una imagen de hada, en la que hasta las joyas, la pedrería de lo temporal, transferían los sueños de poder y riqueza de los que no tenían nada que perder... Ella sobrevive, más allá de las circunstancias efímeras de la política, en los retratos que honran los altares modestos; está junto a Namuncurá y Pancho Sierra, junto a la Virgen y la Madre María, en la versión argentina de la eternidad» («Dios es argentino», páginas 63-65).

La segunda parte («Política y Literatura»), en cambio, se detiene más en el ensayo, en el análisis de las obras, de las expresiones literarias escritas, y se centra la atención en las principales figuras representativas de épocas o en las corrientes generacionales literario-culturales, sin descuidar el ámbito de incidencia política, y recurriendo a los recuerdos personales o a la frecuentación directa de los personajes. Las cinco páginas que dedica a la valoración de Jorge Luis Borges (pp. 143-147) son un modelo de precisión y lúcida penetración sintética, no exentas de cáustico humor y acerba ironía. Pero, sin duda, su interpretación y reivindicación en gran medida de ese período bastante oscuro y relegado de «Los del 80» (pp. 107-122) es de lo más preciso de toda la obra. No en vano *Yo, argentino* prolonga esa veta de humor, amena charla, reflexión sagaz y perspicacia intuitiva que en mayor o menor grado hacen a un Payró, un Mansilla, un fray Mocho...

El tema peronismo es analizado con cautela, aunque sin temores, en «Literatura y peronismo» (pp. 155-161), si bien en rápidos trazos. Tema espinoso aún, demasiado próximo y vivo como para poder ser abarcado o reducido a una determinada forma. Se han apuntado, insinuado, valiosos elementos por parte de autores que acometieron el problema (E. Martínez Estrada, Ernesto Sábato, H. A. Murena, Luis Franco...), pero demasiado inmersos aún en el conflicto, el tema peronista sigue siendo exterior y fragmentario. Constituirá, sin duda, una de las grandes vetas nutricias de narrativa y ensayos próximos (J. J. Sebreli, Mafud...). Ultimamente, María Esther de Miguel, en *Calamares en su tinta,* novela (junio de 1968), lo evoca en forma de vivencia de adolescente y lo enjuicia afectivamente, demasiado impresionada por sus sentimientos de entonces. Iverna Codina, en *Los guerrilleros,* novela (octubre de 1968), quiere buscar las causales de la rebeldía de los desposeídos y la significación de la caída del líder. Muestra y valora con fuerza estos aspectos, pero no se adentra en el complejo total.

En «Realismo y vanguardia» (pp. 169-171), una pequeña miniatura, nos detiene en las corrientes del teatro actual, en donde se perfilan dos, bien claras, la *realista,* «que entronca con el naturalismo y el realismo crítico de otras etapas de nuestra dramaturgia y que, ahora, reaparace con el nuevo impuso», y la *vanguardista,* en la «que confluyen las experiencias de la plástica, la danza, la música, el cine, el teatro experimental y los medios no convencionales de expresión». Se tocan, sin embargo, en que «unos y otros (dentro de estos "esquemas provisorios") expresan, más allá de sus búsquedas personales, una necesidad colectiva de identificación "sujeto-medio, argentino-país, hombre-mundo"... En unos y otros es evidente el disconformismo, la ausencia de un fácil lirismo que fatigó gran parte de nuestra dramaturgia, el humor que echa por tierra cualquier intento de solemnidad». Todo ello es «síntoma de buena salud» y de esperanza.

Y en «Libertad y compromiso» (pp. 173-175), colofón crítico y prospectivo, intenta tomar el pulso actual a las nuevas manifestaciones y tendencias de la literatura. Hurgar sus nuevas direcciones, cosa que depara «no pocas sorpresas» y profundos cambios, pues, «hoy, el escritor de izquierda se jacta de escribir tan bien como el escritor de derecha, y, sin embargo, hasta hace muy poco era (o se sentía para ser más justo) el pariente pobre de la literatura, el resentido que debía oponer su desordenada vitalidad a la erudición de su adversario»; por otra, «el escritor de la burguesía es quien ahora esgrime ese resentimiento frente a su propia clase... acusa a su medio por corromperse, por ser débil, por morir y, a la vez, por decretar su muerte...» (Silvina Bullrich puede ser su arquetipo). Finalmente, «la superación de los tabúes populistas de la izquierda (en los más jóvenes) indican los síntomas de una mayor libertad (y diversidad) que no invalida el compromiso», aun cuando queden limitaciones y complejos... y el problema siga abierto.

A veces, en otros ensayos, la excesiva estrechez, la limitación de espacio, o la premura, hacen que autores o épocas sean aludidos o pergeñados en pinceladas incompletas, difusas, con poco perfil. Tal, las presurosas cuatro páginas dedicadas a «La generación del 900» (pp. 123-126). Y otras veces, como en «El primer cuento argentino» (pp. 101-105, que se refiere a *El matadero,* de Esteban Echeverría), la admiración ponderativa resulta exagerada. Pero, claro, ese es el riesgo y el arriesgo de todo autor y ensayo crítico. A lo cual Orgambide no tiene miedo, ciertamente.

En el conjunto, sin embargo, esto no amengua tantos méritos indudables. Y conviene resaltar uno más: el haber unido tema y enfoque a un lenguaje fluyente, próximo, conversado. Con gracia y picardía, con

cálida mesura. Y aquí concuerda otra vez con los sagaces cronistas del 80.

Yo, argentino nos permite una imagen vivaz de «lo argentino» (sin esconder lacras, desmesuras, falsificaciones) entresecada de obras y vidas, de sucesos cotidianos y casi anónimos, de inquisiciones y costumbres.

Y siempre es una condición de mejorarse, conocerse.—R. C.

MANUEL PUIG: *La traición de Rita Hayworth*, Editorial Jorge Alvarez, Sociedad Anónima, Buenos Aires, 1968; 325 pp.

La obra intenta «mostrar» (la expresión debe ser necesariamente cinematográfica) una vida adolescente, signada en su evolución a la madurez por la influencia cuasi-patológica del cine (irrealidad, fuga, evasión...). Influjo que se acrecienta y se desmesura en un ambiente chato, gris, intrascendente del pequeño pueblo anónimo (Vallejos, pueblo de la provincia de Buenos Aires, en este caso), sin horizontes, sin salidas, sin diversiones, sin opciones posibles. Cine que es en este dilema sin escapatorias una necesidad, una ineludible urgencia de catarsis.

Consecuente con esta finalidad, la obra se detiene solamente en dos etapas de su protagonista Toto, el Toto: su niñez y su adolescencia, nebulosa, en un internado. El Toto hasta los quince años. O sea, desde 1933, año de su nacimiento, hasta 1948; con los fragmentos del «Cuaderno de Herminia» que nos traen las últimas noticias... Allí termina bruscamente, cuando Puig cree ya haber cumplido su objetivo: permitido «ver» al lector, que pasa a «comprender». Y en esto, la carta de Berto (padre del Toto) a su hermano, fechada el mismo año del nacimiento del Toto, con que se cierra el libro, deja sugestivamente planteado el interrogante sobre el Toto «hombre» que ahora sigue, que debe nacer... y permite entrever el problema del tiempo que asedia y oprime al autor.

La novela está escrita con una doble modalidad original: una *convergencia central* de todos los fragmentos de historias y recuerdos hacia su personaje central, que por otra parte, no siempre aparece, desde otros personajes, bastante numerosos. De uno u otro modo, todo tiende a resaltar, sin estridencias ni estrépitos, aspectos, modalidades, situaciones, reacciones, idiosincrasia, problemas del Toto, su evolución, su mundo familiar, su contorno provinciano, las etapas dinámicas de su personalidad. Obedece, pues, a un hilo conductor central, a veces ape-

nas visible, pero tenso y unitario. Y por otra parte, una técnica de *acumulación* de instantes, de retazos de vida, de imágenes, de «recortes» diversos, de «secuencias» yuxtapuestas, de bruscos recuerdos, de exabruptos, de pequeños cuadros, y ello siempre a través de multiplicados y dispares personajes en edad, filosofía y ambiciones (Teté, Delia, Cobito, Mita (la madre), la Choli, Héctor, Paquita...), resalta plenamente una «visualidad colorida», una proyección cinematográfica que tiende a la «imagen pura» como las figuras, aparentemente inconexas de un rompecabezas, o como los recortes de artistas que se acumulan en las perdidas siestas del Toto, cuando se pone a «recortar artistas del diario y a pintarlas con los lápices de colores» (p. 105). Nos recuerda los imprevistos de Jean Luc Godard en su increíble *Made in Usa*. Cúmulos y más cúmulos de imágenes y más imágenes, momentos, que no siempre tienen conexión directa (por ello hay que estar en tensión y adivinar), pues la unidad proviene sólo del objetivo siempre diestro, que enhebra tanta saturación.

El aporte genuino, lúcido, detallado, es el del lenguaje hablado, vivo, cotidiano, la palabra-imagen. Y con la ambición de captar en totalidad las peculiaridades psicológicas y sociológicas del hablante (expresión, años, preocupaciones y ambiente, correlacionados), la modalidad vivencial-referencial-expresiva del ocasional actor, según la conveniencia. Baste comparar —para evidenciarlo—, pues todos los capítulos son acabada prueba, el capítulo 3: «Toto, 1939», con el capítulo 5: «Toto, 1942», o el capítulo 1: «En casa de los padres de Mita, La Plata, 1933», con el capítulo 9: «Héctor, verano 1944»... Precisamente por eso —y en esto está un aporte previsto y querido del autor— la novela no crea un lenguaje literario, ni intenta literatura a nivel de estilo personal: se limita, adrede, a reconstruir, ascéticamente, fielmente, el habla encarnada. Y en el habla llega a recorrer múltiples modalidades que culminan en la juerga típica, corriente, del malhablado argentino, porteño especialmente. He aquí sabrosos manojos, que corresponden a los capítulos 9 (pp. 167-186) y 11 (pp. 212-235), los más representativos a este respecto: «Si sigue hinchando mucho...»; «Hay algo que la deschava a una mina...»; «Lo sacó rajando»; «¿De qué las va la Mari...?»; «El morfi»; «Ni un mango»; «cincuenta guitas», «Chau pincia»; «Pendejitas en malla»; «Meses de joda corrida...»; «No le di bola...»; «¿Y a qué carajo me voy, eh?»; «El entrenador lo miraba canchero...»; «Se la damos, la biaba»; «El viejo se entaró...»; «Al viejo le digo cualquier boleto...»; «En el río me junaba bien al viejo...»; «Quería hacerlo bosta al Noziglia»; «Todos se meaban por ella»; «Al chicato de mi hermano le afanan lo que quieren...»; «Se arma el despelote del siglo»... En esa fidelidad espontánea reside su literatura, hecha sin pre-

tensiones, pretendidamente, de modalidad humilde y sincera. Y por eso mismo sus expresiones son cotidianas, comunes, aunque con cierta frecuencia gruesas, bajas. Todo ello está al nivel intentado. Así ha sido concebido, por Puig. Y a costa de una autoeliminación cruel, a designio, pues el autor no aparece nunca, no hace nunca una acotación, no se muestra sino a través de los hilos invisibles de sus marionetas parlanchinas. Este esfuerzo cruento, persistente, difícil, hace a veces que se note un poco el cansancio, el artificio, el andamiaje, los dedos de la mímica, y pierda vigor y espontaneidad la anécdota, la imagen. No hay, pues, descripciones, ni acotaciones, ni previa presentación de la escenografía. La historia se va haciendo del monólogo, de la diatriba, del diálogo en la memoria, en el instante evocativo, vivido por los personajes.

Pretende, a todo trance, fundamentalmente (técnica cinematográfica siempre), la «simultaneidad» del suceso y su relato, un anhelo desgarrante de «contemporaneidad», lucha y debate contra el tiempo. Su frecuente recurrencia al «monólogo» (en voz alta) le permite hacer malabarismos con el recuerdo y así puede, en parte, burlar la sucesividad, y en un juego permanente de vaivén entre fantasía y realidad. Por ejemplo, el capítulo 10: «Paquita, invierno 1945» (pp. 187-211), es un anecdotario intrincado, un inventario de personas y sucesos, un desfile de vida, en el momento (sólo en el momento) de esperar turno de confesión con sus compañeras de colegio. El «Diario de Esther, 1947» (capítulo 12, pp. 236-263) es más el relato del «haciéndose» que las impresiones escritas de lo ya vivido o realizado. Expresa más lo que piensa y debate mentalmente que lo que verdaderamente escribe. El «Diálogo de Choli con Mita, 1941» (capítulo 4, pp. 51-72) aparece realizado sólo en una de sus alternativas (técnica con la que Peltzer escribió toda su gran novela *La noche*), lo cual le permite ser un «ahora» memorado, evocado, vivencial.

Así, desde diversos ángulos y tiempos convergentes, proyecta su luz, centra su objetivo y nos va copando, haciendo sentir (con su técnica) la influencia que el cine ejerce sobre el Toto, sobre Mita, sobre otros personajes, porque, cinematográficamente la ejerce sobre el lector. Y este es, sin duda, su aporte más logrado.

Como todo el relato se propone perfilar los años infantiles y adolescentes, *los temas* que más vuelven, en reiterativa sugestividad, son *el sexo* y *la religión*. Realidades ciertamente vertebrales en la evolución de la persona y por cuya referencia se realizan las etapas de la madurez. Son, pues, temas sintomáticos.

El sexo aparece en diversas modalidades: obsesivas, fantasiosas, deseadas, experiencias violentas o soeces. Desde un inicial mal aprendi-

zaje, ocasión de traumatizaciones prematuras (p. 43 y ss.) hasta actos de frustrado homosexualismo (p. 212 y ss.) o complicidad agresiva. El hallazgo del mundo y el descubrimiento del «yo» va referenciado a tan importante captación.

También la religión emerge envuelta en el diverso entramado de los acontecimientos y las experiencias que adentran las interrogaciones fundamentales: la fatalidad, la muerte de un niño, el mal, la postmuerte... (pp. 146-166). Dios viene mezclado a miedos, a conceptos negativos, a prácticas casi mágicas (p. 84 y ss.). El infierno, la confesión o la oración se resabian de fábula (p. 186 y ss.). Pero allí está candente, urgente una necesidad de trascendencia y sentido que surgen con los años.

La traición de Rita Hayworth, primera obra de este joven autor, se condensa, pues, en una temática novedosa, coherente, siempre actual, a través de visiones parciales sumadas, de personajes que sirven de pretexto (reales o desmesurados) para resaltar su fin, y desde cuya conciencia hace revivir todo el mundo ambivalente del Toto. Mundo apenas diverso de este que afrontan los adolescentes de hoy, agravado por un cúmulo de nuevos medios técnicos que si no viven al servicio del hombre, acaban por provocar su desastrosa alienación.

La ironía final de Puig, no sin humor y contraste, está en la denuncia de la «traición» que ejerce la técnica, el arte, el cine en concreto («Rita Hayworth», que es como decir «Hollywood»...) cuando deshumaniza.

Su denuncia es entonces un alerta que debe llevar a una actitud para que arte y técnica sean expresiones del hombre.—ROLANDO CAMOZZI *(M. I. Loza, 824. GOYA. Corrientes. Argentina).*

XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Teoría de la sensibilidad,* Editorial Península, Barcelona, 1969, 591 pp.

El libro de Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad,* es una obra de singular importancia en el seno de la estética contemporánea y, quizá, el trabajo más importante sobre este asunto que ha visto la luz en nuestro país. Aborda los principales temas de la estética prescindiendo de los escolasticismos que eran norma entre nosotros y aportando un conjunto de tesis, muchas veces polémicas, que son de un profundo interés.

Si bien trata muchos y muy diversos temas, no es tanto una teoría de la sensibilidad cuanto una estética y una teoría de nuestra época planteada desde la perspectiva de su sensibilidad (p. 10). Vamos a destacar los tres puntos que nos parecen centrales: el análisis del arte desde el Renacimiento hasta nuestros días, con especial mención a la abstracción, el análisis de la naturaleza del arte y, finalmente, la situación y función del arte de hoy a través de lo que el autor denomina «arte implicado».

Desde el Renacimiento al Impresionismo el arte nos ofrece una visión de la realidad histórica. A cada cambio en la realidad corresponde un cambio en el arte, que plasma la nueva situación tras abandonar la vieja. «Pero desde el impresionismo acá las cosas cambiaron. Se programaron y organizaron deliberadamente nuevas visiones de una realidad que, fundamentalmente, seguía siendo la misma. Nervioso, el arte no quería, no podía ya esperar que las cosas cambiaran para decir su palabra» (p. 64). Este proceso condujo a la abstracción. Agotadas las posibilidades de lo aparente, el artista lo abandona para tratar de penetrar en su «esencia profunda», expresión de lo *Absoluto*, primero; expresión ella misma absoluta, después (p. 68). A partir de este momento, Rubert empieza a preocuparse más por las diversas teorías del arte de vanguardia que por el examen de las obras mismas, y pasa al análisis del formalismo geométrico, que encuentra en diversos movimientos, constructivismo, neoplasticismo, etc., y el formalismo gestual o informalismo.

Pero más interesante que esta crítica, sobre la que posteriormente volveremos, es su análisis de las últimas tendencias, especialmente el pop; Rubert ha sabido ver en el pop un movimiento que sigue en el fondo, y a pesar de su apariencia iconoclasta, el ideal renacentista: «Esta *semantización por descontextualización* (1), sin embargo, responde todavía al ideal de la "obra de arte" del Renacimiento y la abstracción: a la concepción, según la cual el *efecto estético* es, y es sólo, aquel efecto *enfático, centrípeto,* que "sorprende" y exige una atención exclusiva sobre sí» (p. 135). «Ahora bien, desde el momento que el método, para ser eficaz, debe responder y adaptarse al objeto al que se aplica, creo que es lícito hablar de que el método de los nuevos artistas no es "bueno", porque no se adapta a las exigencias de su objeto propio» (p. 138), pues nuestras necesidades y exigencias son humanas y

(1) «Semantizar un *comic* introduciéndolo en un marco; semantizar un efecto luminoso, una estructura arquitectónica o una decoración, haciéndolos espectáculo sin función; semantizar un comportamiento rompiendo sus habituales conexiones lógicas y utilitarias» (p. 135).

urbanas, no «naturales», por lo que no se trata ya «de *representar* el mundo, como creían los figurativos, ni de *recrearlo,* como pensaban los abstractos, sino de *resolverlo*» (p. 139).

Este planteamiento dará paso, posteriormente, al arte implicado, de tal modo que el arte abstracto y las formas pop aparecen como un momento negativo, pero necesario. Veamos en qué consiste exactamente el arte implicado y, para ello, cuál es primero el aspecto de nuestro mundo a que fundamentalmente hace referencia. Se trata de la «conquista estética del mundo» (p. 47); «se trata, concretamente, de liberar al hombre de la alienación de sus ciudades, de la vulgaridad de las imágenes e incitaciones que le persiguen, de la normalización de los utensilios que emplea, de la miriada de formas y colores que tratan en cada momento de seducirle; de crear objetos que manifiesten, en lugar de esconder, las riquezas imaginativas implicadas en su función. Y es sólo el artista quien puede aportar a estos objetos el equilibrio y embrujo de los colores y las formas; la voluptuosidad de un nuevo orden «no represivo» (p. 524). Tema que no es nuevo en Rubert, sino que ha aparecido ya en Gropius o en Alexander y, en general, en todos aquellos que se ocupan filosóficamente del diseño urbano.

Ahora bien, esta función desalienante no condena al arte a puros niveles técnicos. El autor es terminante a este respecto: «La insistencia en estos aspectos del nuevo arte no ha de hacernos olvidar que no se trata aquí de soluciones puramente técnicas, sino de intuiciones y anticipaciones propiamente estéticas; que el arte seguirá siendo una danza al borde del abismo, un sutil malabarismo o, como han dicho los filósofos, un *juego*» (pp. 525-526). Estas observaciones le separan notablemente de los anteriormente citados, que procuran reducir los problemas del diseño (urbano y de cualquier otro tipo) a un nivel técnico estricto, evitando juegos, malabarismos o danzas al borde del abismo.

Toda obra de arte se ha destacado siempre a partir de su contingencia, que podía ser o no la representación, pero que parece fundamental para el desarrollo artístico. También en el arte implicado existe esta conexión, que «no es ya la representación, sino la *configuración de objetos* o instrumentos cuya realidad y utilidad extraartística, anterior a la intervención del artista y conocida por todos, será el fondo común de referencias sobre el que se destacará la acción del artista» (p. 482).

Esta visión del arte contemporáneo exige la explicación de algunos puntos que no han quedado claros, especialmente lo que Rubert entiende por intuición estética, a la vez que polemiza, implícita y explí-

citamente, con una serie de teorías que defienden diferente condición para la obra de arte. Vamos a ver cuál es el planteamiento teórico del autor, la parte, para nosotros, más importante del libro, la más rica en análisis y, también, en cuestiones polémicas.

Como es costumbre en él, Rubert examina críticamente las teorías más o menos clásicas, a fin de extraer un cuerpo de doctrina constructiva en tal crítica. De todas las examinadas, la que más nos interesa es aquella que identifica arte y lenguaje, y es también la que más preocupa a Rubert, pues, de ser aceptada, toda su visión del arte contemporáneo debería ser rehecha.

La diferencia entre arte y lenguaje es doble: diferencia en el medio empleado y en el modo de aludir a su significado.

Diferencia en el medio empleado: Decimos *casa* cuando hablamos de una casa, empleando fonemas que poco —nada— tienen que ver con la casa real, decimos, pues, «lo uno por lo otro»; pero pintamos la *casa* mediante formas que son similares a las de la casa real, decimos «lo uno por lo mismo»; en el primer caso simbolizamos, en el segundo representamos (p. 254). Además, entendemos un lenguaje porque conocemos un léxico y una sintaxis, pero conocemos un cuadro, lo que en él hay pintado, sin que tengamos un conocimiento anterior de los estilos o el lenguaje pictórico. La palabra es comprensible por su fidelidad a una convención, mientras que la pintura lo es por su fidelidad a las formas de la organización perceptiva de una época. La palabra une un concepto y una imagen acústica, «la percepción, por el contrario, une un *objeto físico* y una *imagen* —realidades «figurativas» ambas— y el *feed back* entre uno y otro (entre natura y cultura, entre forma de ver y forma de representar) es inmediato. Existe un «fluido correctivo» que adecua las formas de ver el objeto a las formas culturales de interpretarlo, de modo que los resultados de la actividad pictórica se traducen pronto en la estructura misma de la percepción común» (p. 279), de tal modo que, entonces, «*el código de la pintura no es una serie de fórmulas pictóricas* (paralelo pictórico de las palabras), *sino la estructura misma de la percepción común*» (p. 279). A pesar de lo cual el pintor se ve obligado a utilizar concretas fórmulas pictóricas, fórmulas que varían y nutren los estilos.

Si el código de la pintura es la estructura de la percepción común, quiere decir que el código es condición necesaria pero no suficiente, no es capaz de distinguir la pintura de otra actividad, por ejemplo la percepción común. Es menester que investiguemos la condición suficiente, que fundará lo específicamente pictórico. Es decir, es menester que analicemos el signo artístico y lo distingamos de todos los demás por el modo de aludir a su significado.

Para descubrir lo específico del signo artístico podemos atender a su comportamiento, a sus consecuencias. «La experiencia nos demuestra que la palabra del poeta nos detiene y nos seduce: nos *encanta*» (p. 375). «La palabra y la forma artística no sólo dicen del mundo conceptual y físico, sino que dicen más y más inmediatamente. La palabra o la forma patética enriquece al objeto en el que descubre matices y ritmos desconocidos. No nos cuenta lo que conocíamos, ni nos descubre lo que desconocíamos, sino que, sorprendentemente, nos descubre lo que conocíamos, lo que creíamos conocer» (p. 376). «El signo estético integra su tema en la medida en que no se refiere a él desde fuera —como una descripción o representación realistas nos hablan de un paisaje—, sino que se da en él homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante. *Libera* el tema en la medida en que lo describe prescindiendo de las pautas o modos sociales de ver y entender el mismo tema ... que estaban sobrepuestas en él, encubriéndole. Lo *renueva,* al sustituir las viejas pautas nuevas, desde las que ver y comprender el objeto» (pp. 385-386). «Es la forma *inmediata y nueva* en que el signo estético refiere su significado la que nos retiene, ofreciéndonos, en su propia estructura, el significado que se ha hecho uno con ella. No nos ofrece un concepto o una forma, sino una intuición hecha objeto y que se hace nuestra, casi diríamos "por contacto"» (p. 393).

A lo que parece, el signo estético ofrece una modalidad nueva de conocimiento, que nosotros aprehendemos casi por contacto. ¿Qué quiere decir este «por contacto»?

«... sólo si el significado está presente de un modo "sensible" en la forma, puede explicarse que la sensibilidad —función de lo inmediato— consiga alcanzarlo; sólo así se entiende que este significado se haga presente no ya a la "inteligencia", sino a los sentidos humanos. El signo artístico no reclama entonces la inteligencia; es el signo que no "da qué pensar", ni se hace comprender, sino que su sola presencia física complace y comunica, retiene y se queda» (pp. 396-397). Preocupados por esta aparición de nuevos sentidos inteligentes (¿cómo, si no, podríamos aprehender un significado?), continuamos leyendo en busca de una explicación de este aspecto de la mente: «aquél en que toda imagen o palabra suscita la *imaginación* (una imagen) o la *emotividad* (un sentimiento) antes que la comprensión e *inteligencia* (un concepto)» (p. 401). Finalmente hemos ido a caer en uno de los aspectos más conocidos del lenguaje: el uso emotivo, el imaginativo y el conceptual, ello a pesar de la pretensión del autor de no identificar arte y lenguaje.

Aún queda un tercer punto específico del signo artístico. Si el significado de la obra no es nada externo (recordemos su integración, su

presencia sensible en la forma, etc.), deberá ser, dicen los formalistas, la Forma. Rubert critica este aserto afirmando que el signo artístico puede desdoblarse en significante y significado, en «apariencia» e «indicación». El significado no es el objeto representado, «el significado de la obra representativa es lo que ella misma *es:* la relación de un individuo con su medio —con una realidad, con un lenguaje— que a un tiempo utiliza y renueva; al que se ciñe y subvierte» (p. 423), por lo que podemos encontrar el citado desdoblamiento: la apariencia (la obra o el artefacto significante) y la indicación (la relación hombre-mundo). «La obra de arte no habla así de un objeto, ni tampoco de un sujeto abstracto, sino de un modo de habitar el mundo» (p. 438). Se cierra el ciclo en un punto que no parece excesivamente original. La afirmación de que el arte es un modo de hablar sobre la manera de habitar el mundo, es tesis sostenida desde hace tiempo por la estética contemporánea, especialmente por el existencialismo y a partir de él, pero es tesis lo suficientemente vaga para satisfacer multitud de exigencias, salvo una: el rigor científico. El sociologismo entiende eso mismo como naturaleza del arte, y otro tanto nos dice Galvano della Volpe, o Lukács; el problema consiste en concretar qué entendemos al escribir «modo de habitar el mundo».

Lo anterior pretende ser una resumidísima exposición de los puntos que han suscitado más interés en nosotros. Sólo al final y en algunos momentos de pasada hemos puesto alguna objeción o señalado insuficiencias. Por lo demás, hemos procurado que la exposición fuera lo más objetiva posible y para ello hemos preferido el sistema de las citas textuales al de la paráfrasis. Llega ahora el momento de dar una visión crítica del brillante texto de Rubert.

Vamos a centrarnos en el punto segundo, el estudio de la obra de arte y el signo artístico. Primero señalaremos, ya en concreto, las insuficiencias, empezando por la que nos parece más grave: la novedad del tipo de conocimiento del signo artístico exige la existencia de una capacidad mental para aprehenderle; los escolásticos hablarían de una facultad. Rubert nos habla aquí de la sensibilidad, que parece dotada de unos sentidos inteligentes que, sin embargo, no son la inteligencia. Y digo sentidos *inteligentes,* porque si el significado de la obra se hace uno con la estructura, sólo de una manera inteligente podemos captar ambos, dado que la estructura es siempre lo que está detrás como base o fundamento (en este caso detrás y delante, junto con el tema, la técnica, la forma, los rasgos estilísticos, etc.). Confieso que esa interpreta-

ción y concepción de la sensibilidad me es sumamente difícil de aceptar. Puede funcionar como hipótesis (y ello es dudoso; basta ver cómo Rubert escapa a la psicología contemporánea y se ampara en afirmaciones y críticas de Aristóteles, Spinoza, etc.), pero, en cualquier caso, sólo puede ser aceptada con un aparato científico riguroso, y esa no es la situación del texto que nos ocupa. Mientras no suceda así, el trabajo de Rubert descansa en el aire. Una cosa es afirmar una inteligencia de los sentidos y otra estudiar el asunto científicamente. El recurso al aspecto pasivo de la mente (?) y al signo artístico como suscitador de la imaginación y la emotividad, me parece contradictorio en dos sentidos: contradictorio con la crítica verificada por el autor a la teoría del arte como lenguaje, contradictorio con la tesis del arte hablando del modo de habitar en el mundo, que puede tener que ver con la imaginación o la emotividad, pero también, y primordialmente, con la inteligencia.

La segunda insuficiencia fundamental—basada también en el método, brillante pero peligroso, de afirmar sin argumentar o demostrar—hace referencia a otro punto esencial: el modo de aludir el signo artístico a su significado. Afirma el autor que el significado está de modo sensible en la forma, se hace uno con la obra y su estructura, etc. Pero tampoco aquí es suficiente con afirmarlo, es necesario mostrar cómo ello es posible en concreto y no en general. Más teniendo en cuenta que existen temas, fórmulas pictóricas, estilos, técnicas, que poseen también un significado concreto. Sólo examinando la relación entre los diversos elementos del signo estético podremos llegar a un verdadero conocimiento de su naturaleza.

Aparte de estas insuficiencias, encontramos otras tesis cuestionables. En primer lugar, la referente al código pictórico. Afirma Rubert que decimos «casa» con fonemas que no tienen nada que ver con la casa real, mientras que la pintamos con imágenes que sí tienen que ver con la casa real. El planteamiento es bueno para la imagen en general, de carácter representativo, pero no es tan simple, en nuestra opinión, para la imagen artística. De la misma manera que el poeta se apoya en el lenguaje cotidiano, el pintor se apoya en la percepción y construcción de imágenes cotidianas, pero aquélla no es convencional e histórica y ésta natural. Ambas son convencionales e históricas. A poco que pensemos, caeremos en la cuenta de la historicidad de la organización perceptiva (que el propio Rubert señala al hablar de la organización perceptiva de cada época), por ejemplo, a propósito de algo tan «natural» como la perspectiva, que es, sin embargo, un sistema convencional que «funciona» para la aprehensión y expresión significativa del mundo del Renacimiento, se pone en tensión en el Barroco y desaparece ya en algunos románticos y, finalmente, con el impresionismo. En la actuali-

dad se ha mostrado que la visión natural tiene bien poco que ver con la perspectiva renacentista.

Mas si el código es histórico, convencional, incluso para el pintor, quiere decir que éste no se apoya naturalmente en las cosas (como el poeta no lo hace naturalmente en los conceptos que son las palabras) y que la organización perceptiva concreta en que se está posee ya un significado, el cual desaparece o no, se transforma o no, en el cuadro (sería asunto a estudiar, pero no a ignorar). Quiere decir también que para entender correctamente una pintura debemos conocer su léxico y su sintaxis, que no son todas las cosas, sino la concreta organización perceptiva, y que sin conocerlos nos sucederá como a muchos lectores de poesía: se dejan llevar por la originalidad, la musicalidad, el encanto, el aspecto puramente informativo, etc., pero no entienden nada de la poesía.

El problema que se plantea el teórico es similar en la pintura y en la poesía. En ésta deberá exponer cuál es la manipulación a que ha sido sometido el lenguaje cotidiano para que florezcan en él significados que estaban, pero que no veíamos; en aquélla, la manipulación que efectúa el pintor sobre la percepción común para alumbrar, también, significados ocultos, no vislumbrados comúnmente y, sin embargo, posibles ahí. Ello nos conduce a extremos ya señalados: la necesidad de un análisis concreto del signo artístico en sí mismo, y no a partir de tan vagas consecuencias como el encanto o la seducción, que más hacen del arte un problema de decoración que otra cosa.

Si el arte expresa significados concretos, históricos, quiere ello decir que el arte implicado no puede reducirse a reformar el mundo aumentando su confort. Primero, porque teóricamente es debatible; segundo, porque prácticamente no es esa su función. Liberar al hombre de la alienación de las ciudades es tarea que corresponde al régimen de propiedad, horas de trabajo, condiciones de la sociedad neocapitalista, etcétera, y lo mismo sucede con la vulgaridad de las imágenes publicitarias, adecuadas, en su vulgaridad, a una masa de población agobiada por preocupaciones perentorias y poco dispuesta a elevar su «status de sensibilidad», etc. No es que esté mal, sea negativo que el arquitecto, el publicitario, el diseñador de utensilios, racionalicen sus productos (sin danzar por ello al borde del abismo), pero ello entra en una planificación general de la mejora del nivel de vida que hace referencia a asuntos infraestructurales de mayor importancia. Cuando un arte significativo está poniendo de manifiesto el sentido histórico de un momento, una sociedad, una clase social, etc., y, con ello, las condiciones de la infraestructura y las posibilidades del cambio, contribuyen a esa reforma que pide Rubert de un modo más realista que cuando diseña

ceniceros o casas imposibles en una sociedad donde la especulación de solares, los sueldos, las diferencias de clase, etc., tienen un poder absoluto.

Rubert habla siempre del arte y el mundo. Nunca alude a la condición social de ese mundo, pero éste no es nada si carece de contenido. En nuestra opinión, la función y destino del arte es diverso en unas sociedades y otras. Puede ponerse al servicio de la oligarquía o al servicio del pueblo, puede convertirse en un objeto de consumo o en una fuente de conocimiento, puede seducir y encantar o hacer pensar, estimular el juicio sobre el contorno, etc. Sólo a partir de un examen concreto de sociedades igualmente concretas puede estipularse su destino. El mundo no existe y hablar en su nombre es introducir un fantasma.—VALERIANO BOZAL *(Castelló, 9. MADRID).*

VICENTE GAOS Y «LA POETICA DE CAMPOAMOR»

Vicente Gaos, como excelente crítico y poeta que es, aborda con personalidad un tema de esos a los que la crítica tenía dado ya carpetazo. El «caso Campoamor» parecía que estaba cerrado, y Gaos demuestra que aún quedaba mucho por decir. Es admirable su esfuerzo para comprender y hacernos comprender la importancia del pensamiento de Campoamor, sin variar el juicio escasamente estimativo sobre su obra poética.

No cabe duda de que Campoamor era un poeta que ya nos planteaba una contradicción: su prevalecimiento en el gusto de la época —incluso entre los críticos— y lo que hoy consideramos un poco tópicamente, su mala poesía. Pienso que después del libro (1) de Gaos el problema crece. Porque aquella contradicción creíamos justificarla precisamente considerando a Campoamor como un espejo de su tiempo. Y Gaos, en su libro, quiere demostrar lo contrario.

Gaos ha profundizado concienzudamente en los textos de estética campoamoriana: en su *Poética* y en otros trabajos afines, como «La metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje» (discurso de ingreso en la Academia), «Lo absoluto», «La originalidad y el plagio» (carta al señor Fernández Bremón), «La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna», «El ideísmo» y otros. Manejando profusos y explícitos fragmentos, nos pone Gaos ante los ojos innegables declaraciones, según las cuales don Ramón era idealista, espiritualista, antiempirista, meta-

(1) VICENTE GAOS: *La poética de Campoamor.* Editorial Gredos, Madrid, 1969.

físico y aristocrático, en un mundo de realismo, materialismo, pragmatismo, positivismo, cientifismo y tendencia democrática.

Gaos documenta seriamente estas páginas, pero no se limita a darnos un trabajo de erudición. Hay en el libro una temperatura humana y un amor por el tema que lo ponen del lado de las obras de crítica *apasionantes,* esto es: que se leen no ya con gusto, sino exigiéndonos la participación interesada —coincidente o no— en sus tesis.

Me parece conmovedora la esforzada defensa de Gaos, negando que Campoamor sea un poeta fácil, un poeta entregado ligeramente a la superficialidad de la rima. Gaos nos lo hace ver empeñado en la difícil batalla por la naturalidad, por la sencillez; nos lo presenta poeta consciente de su labor. Nos recuerda aquella frase suya: «No se me oculta que huyendo de la forma egregia hay el peligro de caer en el extremo opuesto. Para ello hay un remedio: no caer.» Gaos sabe ver el patetismo de ese remedio heroico que, como bien dice, semeja la orden desesperada de un general en derrota. Así es, porque Campoamor no se libró del peligro intuido. En esto, no cabe duda, recuerda algo de lo ocurrido en nuestra poesía contemporánea.

Gaos nos repite y nos demuestra que Campoamor deshizo tópicos y desmontó falsos lenguajes seudopoéticos. Que apeó la poesía del burro retórico, y que negó el mito del poeta de ciencia infusa, asegurando que la cultura no estorba a la inspiración, al contrario. No hay ingenio lego. El poeta es una suma de voluntad, tiempo, cultura...

Pero si Gaos nos convence de todo esto, creo yo que no llega a convencernos tanto de esa *extrañeza* de Campoamor en su tiempo. Me parece a mí que, apasionado de los textos que estudia, quiere vincular demasiado esos textos con la labor del poeta. Porque si nos atenemos a los versos que escribió, no tenemos más remedio que verlo como un espejo de aquella sociedad burguesa, positivista, beatamente cientifista, dentro de un país en que esos progresismos contrastaban con la supervivencia de unas estructuras feudales, de espaldas a una Europa que había realizado ya la revolución industrial, en cuyo corazón estaban fraguándose las obras de los escritores revolucionarios alemanes y, veinte años antes de la *Poética* campoamoriana, se habían formulado las teorías de la causalidad económica.

Si existen —y existen, tal como las ha exhumado Gaos— declaraciones de Campoamor antipositivistas, páginas antes y páginas después el propio Campoamor admite como natural la contradicción del poeta, o, mejor, su posible encariñamiento con tesis filosóficas distintas. En su «Carta a Bremón» confiesa que, al escribir, glosaba muchas veces ideas de los libros que leía y de personas con quienes hablaba, lo que justifica un pensamiento fluctuante y abunda en la afirmación de Gaos sobre el

galimatías de la época. Pero que Campoamor resulta positivista en su obra es algo que no sólo le han atribuido críticos como Angel del Río y Luis Cernuda, sino que se nos pone de manifiesto con la simple lectura de sus poemas. Desde luego, escéptico y relativista. Sin ir más lejos, aquel famoso «todo es según el color / del cristal con que se mira», es una versión en octosílabos de la frase escrita por Augusto Comte en 1817, precisamente el año en que Campoamor nacía, *Tout est relatif; voilà le seul principe absolu.*

Su actitud humana ante la poesía, bajando el énfasis y dando entrada a elementos vulgares, concuerda con la actitud, en el fondo humilde, que historiadores como Marías adscriben al positivismo, que renuncia a saltar por encima de las cosas y que impone a la mente la austeridad necesaria para ceñirse a la realidad. El propio Gaos registra con acierto cómo Campoamor lo que hace es pulverizar toda idealización, deshacer mitos. Lo que, en definitiva, es misión de la ciencia. El mismo don Ramón llamó a la poesía *ciencia* de las imágenes.

Gaos aduce que Campoamor no niega la metafísica. Yo creo que eso prueba poco. Primero, porque la metafísica que toca su poesía no es un afán trascendente hacia un mundo ideal, sino una meditación sobre experiencias prácticas. Segundo, porque el positivismo, aun negándola, también hizo a su manera, ya se ha dicho, una metafísica de la realidad.

Otro argumento de Gaos es que Campoamor no quiso ser un poeta filosófico. Tampoco eso se opone al positivismo. Campoamor apenas tiene profundidad filosófica, no porque busque en su poética una afilosofía, sino porque para el positivismo la filosofía no pasa de ser una reflexión sobre la ciencia.

En cuanto a sus textos sobre poética, tengo para mí —aunque habría que estudiar mucho la cuestión— que se acercan en algunas de sus teorías a las que sostuvo Gayau, y Gayau está considerado dentro de la inspiración positivista. Campoamor, por ejemplo, nos dice que «poesía es convertir las ideas en imágenes», y Gayau opina que «la imagen es repetir la idea de otra forma».

La importancia del libro de Gaos —y en esto se prueba que es un excelente libro— es que nos suscita multitud de problemas. No es el menor, en este poeta tan contradictorio, la estimación de sus versos. Para Gaos no fue Campoamor un buen poeta. Pero he aquí que Gaos, en un riguroso y sagaz análisis, nos lo descubre nada menos que como demoledor del viejo romanticismo, como creador de la poesía realista, como de gran éxito entre la mesocracia, como muy elogiado por los críticos de su tiempo, poco posible precursor del modernismo, como influyente en la generación del noventa y ocho, como precursor de la greguería, como antecedente de algunos aspectos de Jorge Guillén... Y a

uno le asalta la duda de si pudo ser un mal poeta el que logró todas esas cosas.

Tendría que añadir por mi cuenta respecto de la valoración de Campoamor poeta que, afirmándome en mi criterio de considerarlo un producto de su tiempo y de su clase, Campoamor, buen o mal poeta, no pudo hacer otra cosa, porque era todo lo que daba de sí la hipócrita burguesía conservadora a la que perteneció y a la que se debía, con la que no rompió nunca.

Pero la presente nota no se escribe para conciliar las evidentes contradicciones del famoso poeta, sino para comentar el libro de Vicente Gaos, quien, ahondando en su obra como nadie lo había hecho antes, las ha puesto todavía más evidentes. Este es uno de sus méritos.

La primera edición de esta obra data de 1955. El acierto de su actual segunda edición se ve aumentado por los nuevos elementos bibliográficos que el autor incorpora, sobre todo con referencia a la «doble polémica» entre Núñez de Arce y Clarín y entre Valera y Campoamor.—Leopoldo de Luis *(Rodón, 12. MADRID).*

Demerson, Jorge: *La Real Sociedad Económica de Valladolid (1784-1808). Notas para su historia.* Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Estudios y Documentos, Departamento de Historia Moderna, 1969, 51 pp.

Prosiguiendo su labor investigadora en torno a las Sociedades Económicas de Amigos del País, recién publicado su libro sobre la Sociedad Abulense (1), Demerson se encara ahora con la vallisoletana. El feliz hallazgo en la Academia de la Historia de un manuscrito titulado *Extracto de la Historia y actas de la Real Sociedad Económica de Valladolid,* escrito por don Josef Mariano Beristáin, individuo numerario de ella y editor en 1787-1788 del *Diario Pinciano,* ha permitido a Demerson trazar estas breves páginas, en espera de que aparezca algún día la documentación, hoy lamentablemente perdida, de la Económica vallisoletana. Para completar el *Extracto*—que publica íntegro—se ha valido Demerson de las noticias que proporciona el propio *Diario Pinciano.*

A diferencia de la Abulense, la Sociedad de Valladolid fue bastante importante. Originada en la tertulia que en octubre de 1783 mantenía

(1) Comentado en esta misma revista. *Vid.* Cuadernos Hispanoamericanos, número 231, marzo de 1969, pp. 730-732.

en su casa don Germano de Salcedo y Somodevilla, después marqués de Fuerte Híjar, recibió la aprobación real en 1784, tomando sus estatutos de la Matritense.

Demerson nos da la lista de cargos directivos entre 1784 y 1808, y nos habla de las actividades de la Sociedad: plantío de árboles, construcción del camino de Cabezón, escuelas de costura para niñas, de primeras letras para niños y una de hilaza para muchachos pobres. Parece que de la enseñanza se ocuparon especialmente algunas damas, pues las mujeres fueron admitidas en la Sociedad. También la Sociedad se preocupó de ayudar a los jornaleros y artesanos y de crear una fábrica de manufacturas menores de lana, a cargo de un maestro catalán, don Juan Peyrenc. Otorgaba premios a los autores de Memorias sobre asuntos útiles, algunos de tan deliciosa enunciación como el siguiente: «1.500 reales al que descubra una mina de carbón.»

Y con la atención a la policía y limpieza de la ciudad, y la representación al Consejo de Castilla para la formación de una Academia de Cirugía, lograda en 1785—sin olvidar las actividades derivadas del desbordamiento del Esgueva en 1788—, termina el índice escueto de las realizaciones de la Sociedad en su primer cuatrienio de existencia. Demerson añade además una lista de ochenta socios entre 1784 y 1802. Observando la presencia entre ellos de don Rafael Floranes, don Vicente María Santibáñez y don Manuel Silvela, entre otros. Concluye Demerson que la característica de la Sociedad Económica vallisoletana es la calidad humana de sus socios (p. 42). Si algún día podemos disponer de listas completas o casi completas de miembros de las sociedades económicas dieciochescas, podremos quizá inferir muy interesantes conclusiones.

Sólo plácemes merece Demerson por esta breve monografía.—ALBERTO GIL NOVALES *(Loeches, 8. MADRID).*

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ: *Coro de ánimas.* Biblioteca Nueva, Poesía Actual, Madrid, 1968.

Hay poetas cuya obra entera consiste en un único, multiforme poema constantemente reescrito. La palabra, para ellos, sería a modo de un espejo que refleja las más distintas y aun contrapuestas imágenes y permanece, sin embargo, siempre igual a sí mismo. Los años pasan, se transforma el espectador, mueren y son sustituidos los celebrantes, pero el rito subsiste idéntico a través de los siglos: no importan los rostros,

sino la máscara que los cubre e incorpora al misterio cuya continuidad celebran. No importa tanto lo que la palabra expresa cuanto aquello que, acaso por innombrable, deja adivinar. Quizá no estribe en otra cosa la poesía: una luz que ilumina, sin nombrarlo, el vasto territorio de lo inefable: un relámpago en la noche del silencio.

Diego Jesús Jiménez—cuyo último libro publicado, *Coro de ánimas,* es objeto de las presentes palabras—pertenece a esa rama de creadores a que aludo. Sus poemas inciden en los más diversos motivos, y no obstante, su obra es, será, una pluralidad de versiones de un solo asunto. El es de los que confirman las palabras de Nietzsche: «Tener carácter es tener en la vida una experiencia característica que se repite constantemente.» Su «mundo», la atmósfera poética a la cual nos conduce, está suspendida sobre un solo espacio y un único tiempo: el mundo castellano —que él ha sido de los primeros en contemplar y expresar «mágicamente»— y los viejos días de la infancia. Estos dos elementos se constituyen en el eje alrededor del cual gira esta poesía; o si se quiere, empleando otra metáfora reveladora, en la fuente secreta que invariablemente va a servir de origen al poema. Porque sucede que sean cuales fueren las apoyaturas geográficas —incluso aunque éstas, en ciertos casos, no concurran— y la realidad temporal incidentes en el poema, Diego Jesús invariable y acaso inconscientemente está usando de aquellos dos factores para expresarse. Ello presta, sin duda, «carácter» a su poesía, y quizá es el secreto que le imprime personalidad. De ahí también ese tono semialucinado que en muchas ocasiones cruza subterráneamente por sus versos. Aquel que pasa toda su vida contemplando un solo rostro, verá que el mundo se le transforma poco a poco hasta identificarse con esos rasgos, y a la vez habrá alcanzado la alucinación: su existencia transcurrirá ante las puertas de la locura.

Vacilando entre abrirlas y penetrar hacia lo desconocido, o alejarse de ellas para siempre —lo cual es también una forma de atravesarlas—, Diego plantea con esa actitud, acaso sin ser consciente de ello, una terrible interrogante: ¿el artista, el poeta, ha de ser necesariamente un «enajenado», un «alienado» (no se vea, por favor, en este caso ninguna connotación social ni peyorativa en el término), o por el contrario, la materia sobre la que gravita su actividad creadora habrá de cifrarse en la «normalidad» vital? Pues bien; en nuestro caso parece que el poeta opta por el primer término del dilema, si bien, como ya queda dicho, no de una forma absolutamente convencida. Y precisamente en dicha opción estriba una de las diferencias de su actitud poética respecto a la de las generaciones españolas de posguerra, siendo aquélla, en realidad, el factor último en que se cifra la actualidad de su poesía. Lo «anormal» es paradójicamente la normalidad del arte. Hacia ello ya apuntaba

Blake indirectamente, en frase que entusiasmará a nuestro poeta, cuando decía: «Mientras paseaba entre las llamas del infierno, deleitado con los goces del genio que a los ángeles parecen tormento y locura...» Despójese a la palabra *infierno* de toda proyección religiosa, refiriéndola exclusivamente al ámbito de la creación artística, y se entreverá la repercusión del aserto del poeta londinense sobre nuestra materia.

El otro extremo —opuesto al representado por eso que hemos denominado «alucinación artística»— sobre el cual bascula la concepción poética, y su plasmación efectiva, de Diego Jesús, viene dado por la contextura «moral» de tal concepción. Pero entiéndase bien: no se trata, al menos en apariencia, de que su escritura revele una perspectiva ética desde la cual nos habla el poeta. Nada más lejos, en principio, de la verdad. Su gran preocupación, el asunto último de sus versos, es precisamente lo contrario: el intento de hallarle a la existencia su íntima urdimbre, el revés de su trama: la amoralidad. Pero he aquí la gran paradoja: sólo desea ser amoral aquel cuya moralidad permanece tan escondida que es, realmente, su rasgo más característico. Es lo que ocurre con el que se proclama practicante del ateísmo: no por eso ha dejado de ser religioso, si bien en una dimensión negativa. El verdadero ateo desconoce el significado de los términos «Dios», «espíritu» y otras fantasmagorías semejantes. ¿Se entiende ahora por qué razón hablaba de contextura moral a propósito de la poesía que nos ocupa? He ahí, pues, en esencia, el verdadero conflicto —y acaso precisamente por ello, la fuente de creación— del poeta madrileño.

En el lenguaje de *Coro de ánimas,* como ya antes en el de *La ciudad,* pueden hallarse ciertas evidentes influencias, si bien, tal como ocurre siempre que no alcanzan la dependencia absoluta, son más aparentes que reales. Nada más fácil, en efecto, y así se ha proclamado reiteradamente, que observar en esos libros el rastro dejado por la poesía de Claudio Rodríguez. Prescindiendo del tópico (cierto, por lo demás) de que artísticamente nadie parte de la nada, ¿hay argumentos lo suficientemente sólidos como para inferir de ellos la validez y características personales de esta poesía? La respuesta ha de ser absolutamente afirmativa. Y ello en base, sobre todo, a dos razones de diversa índole: una material y la otra formal. Veamos (1).

En un ensayo sobre Yeats, afirma Eliot la necesidad de lo que él llama la «impersonalidad» del arte. Pero no nos fiemos de las aparien-

(1) Deseo hacer notar, antes de proseguir, que las observaciones que a continuación realizo no obedecen a un propósito de comparación cualitativa de las obras de dos autores (ello sería absurdo e infantil); antes bien, responden a un intento de comprensión analítica de la de uno de ellos, para lo cual me ha parecido oportuno contrastarla parcialmente con la del otro, precisamente por sus aparentes concomitancias.

cias: tal expresión no apunta hacia el viejo problema de la *objetividad*, en el sentido de que ésta haya de concurrir para que cualquier obra alcance categoría artística. Lo que Eliot ha querido significar con dicha afirmación estriba en la «fatalidad», por así decirlo, de que toda producción estética, precisamente por ser estética, es «objetiva» e «impersonal», y ello aunque sea expresión de la más estricta subjetividad. Ahora bien: sobre esta dimensión objetiva a que aludimos, es posible que en ciertos casos aparezca superpuesta otra «objetividad» de diverso signo: aquella que el creador se ha propuesto lograr en el fruto de su trabajo. Obsérvese que no se trata ya de esa «impersonalidad» (generalidad) inherente al poema en cuanto tal, sino más bien de aquella otra que articula y proporciona un cierto matiz conceptual —poéticamente conceptual— a la obra, y que no es necesaria para que ésta se dé como obra artística. Pues bien; estas observaciones nos van a facilitar una primera diferenciación entre Claudio Rodríguez y Diego Jesús Jiménez.

En todos los libros del primero salta a la vista una actitud que pretende —y logra— realizar eso que tan vagamente denominamos *poesía de pensamiento*. A Claudio no le interesa tanto captar una experiencia vital en sí, cuanto deducir de ella determinadas conclusiones (siempre, claro es, mediante métodos puramente artísticos). Su posición a este respecto nos recuerda vagamente la de Rilke. Es ella la que, por otra parte, le ha llevado a construir un mundo poético en el que aún cabe la esperanza, un universo que no ha perdido todavía su sentido. Por el contrario, Diego Jesús, pese a toda su subterránea preocupación ética, nos pone ante la vista un conglomerado de situaciones, seres y lugares que vagan espectralmente por un mundo carente de finalidad cuya única ley es el absurdo. Sí, exactamente: un vasto y alucinante «coro de ánimas» de las que nuestro autor quisiera a veces huir, aferrándose a eso que ha denominado la «caridad del cuerpo» (nótese que la preocupación moral reviste las formas más inesperadas). Anticipando ya su actual pensamiento, cerraba su anterior libro con estas terribles palabras: «Nosotros / no hemos nacido aún sobre la tierra.» Todo se reduce, pues, a un alucinante baile de disfraces tras de los cuales no hay sino el vacío: Diego va levantando una a una las máscaras y comprobando que no ocultaban rostro alguno. La bella mujer que enigmáticamente nos miraba, al acercarnos a ella resulta que no era sino nuestra propia alucinación, y nosotros mismos no somos sino eso: alucinación, pesadilla, sueño de nadie.

Por lo dicho, se adivinará ya que, contrariamente a lo que apuntábamos respecto a Claudio Rodríguez, a nuestro autor lo que verdaderamente le importa es la expresión de unas determinadas vivencias, siendo menos característica en él la apoyatura conceptual, la búsqueda del

sentido de la existencia (el cual sería en su caso un sinsentido). He aquí, pues, uno de sus rasgos diferenciadores. Su tesitura moral no consiste para él en la esencia de las cosas, sino en la necesidad de consuelo que muchas veces le acucia y quizá, sobre todo, en su gran y último conflicto consigo mismo y con el mundo. «No viváis con los espectros porque acabaréis siendo uno de ellos», podríamos decir parafraseando una de las sentencias de la Kábala.

Refirámonos, en segundo lugar, a ese argumento formal a que antes aludíamos. Artísticamente plena, cauce de una belleza formal sin desbordamientos ni meandros, la poesía de Claudio Rodríguez es como una gran mansión que se basta a sí misma, cuyas puertas permanecen siempre cerradas, y que de poseer ventanas servirían solamente para mirar hacia dentro. Quiero decir: él se juega todo en su palabra; ésta aparece siempre sin más horizontes que ella misma, sin aberturas ni resquicios: no sugiere, expresa; transparente aunque misteriosa, aquello que dice comienza y termina en ella misma; siempre acabada, nunca en boceto; palabra autosuficiente: círculo poético. Diego Jesús Jiménez, en cambio, es un apasionado de la sugerencia. Su palabra se nos entrega invariablemente como «signo» de algo inexpresado y que vagamente allá en su fondo adivinamos: como una mujer que cuanto más la poseyéramos, tanto más la desconociésemos. El está, a diferencia de Claudio (siempre seguro de lo que quiere expresar), abierto hacia un misterio que se le oculta. Sus versos parecen escritos sobre un palimpsesto en el que aún se adivinaran, semiborrados, ciertos enigmáticos caracteres cuya clave de interpretación se olvidó hace mucho. Resumiendo, podríamos decir que si la obra de Claudio es ante todo «plástica» (en el sentido de que todo lo que se desea expresar está explícito en la palabra, aunque, vuelvo a repetir, explícito mas siempre con misterio), la de Diego Jesús, en cambio, es esencialmente «musical» (sugeridora, «abierta»): mágica partitura, sinfonía inacabada.

Desde *La ciudad* hasta *Coro de ánimas,* el poeta ha cumplido una trayectoria que quizá aún no ha concluido. Una línea semejante, si bien expresiva de una parcial evolución, puede observarse en *Las bestias* —su último libro, inédito por ahora—. Lo que en *La ciudad* era resultado de un descubrimiento de la voz personal, y que como consecuencia de ello revelaba un esteticismo todavía incontrolado, aunque siempre positivo en los comienzos de cualquier creador, es ahora, en *Coro de ánimas,* confirmación, madurez de esa voz, seguridad en el manejo y confianza en los resultados de unas determinadas fórmulas expresivas. Estas son ahora utilizadas en función de la materia poética y no, como antes sucedía, en numerosas ocasiones, como hilo conductor del verso, como cauce por el que circulaban los más dispares ele-

mentos, forzados, por consiguiente, a entrar, «encarcelados» en palabras que no eran precisamente las más idóneas para expresarlos. Ha sido eliminado, pues, el desequilibrio entre fondo y forma —empleemos, a falta de otros mejores, estos términos tan manidos—, que basculaba anteriormente en favor del segundo de esos factores. El vocabulario de nuestro autor, por el contrario, sigue siendo prácticamente el mismo, si bien más descarnado, más consciente y auténtico en *Coro de ánimas*. En ciertos momentos es observable una aproximación, sin que por ello sufra la personalidad y autenticidad del poema, a la concepción vallejiana del lenguaje, aunque realmente deberíamos hablar, más que de aproximación, de coincidencia parcial de actitudes. La poesía de Diego Jesús es trágica y, no obstante, conserva en todo momento la serenidad: no hay escapes a una exclamación intempestiva (¿y no son también éstas dos de las características de Vallejo?). En muchas ocasiones creemos estar asistiendo a la representación de un auto medieval pagano, a un baile de esqueletos en una ciudad fantasma (la memoria) donde aparecen y desaparecen en un juego diabólico «oscuros arciprestes», «monjas sin cuerpo, ángeles, disfraces de papel, hadas borrachas», «demonios que huelen a vino y a cartón», «adivinadoras de la lluvia», brujas abadesas... Esta poesía, en realidad, parece escrita en una extraña alquería por algún juglar anónimo y desconsolado, escuchando a su alrededor un único y alucinante ruido: el de la danza de la muerte, mientras el corazón vuela en forma de cuervo sobre los páramos, y de pronto cae a tierra para que de él parta la encrucijada de todos los caminos que no conducen a ninguna parte.

Hemos dicho que con *Coro de ánimas* concluía una trayectoria de nuestro autor. Creemos que a partir de ahora debería buscar nuevos cauces formales que en ese libro, en algunos de sus poemas, se hallan en potencia. En efecto: Diego Jesús ha usado sabiamente determinadas fórmulas expresivas, pero quizá un tanto reiterativamente y en una sola dirección de las varias que aquéllas ofrecen. Adviértase, no obstante, que esto que digo no entraña, por el momento, una objeción, dado que dichas fórmulas no han llegado todavía al agotamiento. El peligro estriba en seguir usando de ellas en la forma en que hasta ahora lo ha venido haciendo. No se trata, por lo demás, de que sea aconsejable un cambio radical (ello sería quizá un tanto forzado y antinatural: la personalidad no es susceptible de invención), sino de posibilitar el desarrollo de aquello que ya está latente en su obra actual. Evolución, y no transformación, sería la palabra idónea. Se autolimitan, obedeciendo a un falso prurito de fidelidad a sí mismos, aquellos creadores que voluntariamente permanecen invariables en su forma de hacer. Nadie sabe más de esto, y ahí están los resultados, que el viejo y

proteico Pound. La cuestión no radica en ser fiel a sí mismo, pues en ese caso se está concibiendo el «yo» como algo inmutable, y la experiencia nos demuestra que no existe dicha inmutabilidad; antes bien, se es fiel a sí mismo mediante la fidelidad a nuestros cambios, en los cuales, en suma, consistimos. Conste, sin embargo, que esa preconizada evolución se apunta ya, aunque tímidamente, en los poemas que integran *Las bestias,* su más reciente libro y también el que encierra una mayor madurez conceptual y estilística.

Pero mientras esperamos lo que Diego Jesús Jiménez nos ofrezca en el futuro, ahí está, para convencernos de la calidad de su voz dentro del ámbito de la actual poesía española, *Coro de ánima,* libro, sin duda alguna, importante y merecedor de una detenida lectura.—Antonio López Luna *(Uruguay, 3. MADRID).*